



الإخراج السينمائى

إعداد:
تيرنس سان جون مارنر
ترجمة:
أحمد الحضرى





الإخراج السينمائى

إعداد :

تيرنس سان جون مارنر

ترجمة :

أحمد الحضرى



١٩٨٣

تصميم الغلاف : محمود القاضي

الاخراج الفنى راجيه حسين



الصورة الافتتاحية ناجيزا اوشيما اثناء اخراج فيلم «الولد»١٩٦٩



الفهرس

١
مهمة المخرج

ان المراحل الخلاقة الأولية الثلاث فى صـــــناعة الأفلام هى الكتابة والانتاج والاخراج وقد يقوم بهذه المهام شخص واحـــد أو اثنان أو ثلاثة أو أكثر وقد يكون هناك عدد من الكتاب أو منتجان ، ولكن يندر احتمال أن يقوم باخراج فيلم ناجح أكثر من مخرج واحد

ولنعد كشفا بالنوعيات المختلفة كما يلى

١ ـ مخرج

٢ ـ منتج

٣ ـ منتج/مخرج

٤ ـ كاتب/مخرج

٥ ـ كاتب/منتج

٦ ـ كاتب/منتج/مخرج

ومن الواضح أنه قد يكون للشخص نفسه خبرات متنوعة فى عدد من هذه النوعيات

ويلزم للمخرج مثله مثل قائد السفينة الذى قد يتواجد معـــه صاحب السفينة على ظهرها أو قائد الأوركسترا الذى قد يكون بينه وبين

مؤلف الموسيقى تعاون وثيق ، يلزمه أن يتمتع بالمسئولية الكاملة عن عمله مهما تعدد رؤساؤه الذين يعمل لهم

ان التدخل المباشر فى مرحلة التصوير الفعلى للفيلم سوف يسبب كارثة مثلما يحدث عندما يعطى صاحب السفينة أوامر مضادة لأوامر القبطان أثناء حدوث العاصفة أو عندما يظهر مؤلف الموسيقى فجأة ممسكا بعصا قيادة أخرى منافسا قائد الأوركسترا أثناء عزف الكونسرت

ويقتصر بعض المخرجين دائما والبعض الآخر احيانا على مهمة المخرج فقط ، مثل قائد السفينة أو قائد الأوركسترا لقد اقتصرت مهمة الغالبية العظمى من مخرجى هوليود حقيقة على هذه المهمة لسنوات عديدة أما مرحلة كتابة السيناريو فكان المنتجون هم الذين يسيطرون فيها على كاتبى السيناريو وفى مرحلة ما بعد التصوير كان المنتجون أيضا هم الذين يسيطرون على مركبى الفيلم فى مرحلة المونتاج وبذا يعاملون المخرج كفنى متخصص يقتصر عمله على مرحلة التصوير الفعلى للفيلم

وكان يحدث فى بعض الحالات أن يتم السماح للمخرج بالتواجد فى غرفة المونتاج لفترة محدودة نسبيا ولكن ما أن ينتهى من مرحلة « تركيب المخرج » حتى لا يصبح له الحق عن طريق العقد أو خلافه فى التظلم اذا ما وجد بعد ذلك أن « تركيب المنتج » قد أصبح مختلفا تماما ومازال هذا الوضع سائدا حتى يومنا هذا وان كان أقل حدة بما فى ذلك حالات الانتاج الدولى الضخم

ويمكننا أن نقول فى كلمات أخرى أن مهمة المخرج تختلف اذا ما كان هو المنتج فى الوقت نفسه

ويعتمد هذا الكتاب على آراء عدد من صانعى الأفلام ذوى الخبرة ويتضمن هذه الآراء بوفرة مستشهدا بها ولا يعود الاختلاف المتوقع بين هذه الآراء الى اختلاف شخصيات أصحابها فقط بل يعود أيضا الى نوع الخبرة الخاصة بكل منهم

وتعتمد أسس الأساليب الفنية لاخراج أى نوع من الأفلام السينمائية الناطقة على ما هو معروف بـ « السينما » الى حد كبير حيث أن السينما ظهرت ومازالت موجودة بيننا منذ مدة طويلة نسبيا ونجد بالتالى أن حصيلة المعرفة والخبرة المتاحة من خلالها أصبحت أكثر امتدادا

ونضجا عن تلك التى بدأت تتجمع من الابتكارات الالكترونية « الحية » أو المعبأة على شرائط » أو كاسيت »

ويمكن تطبيق أغلب أسس أساليب الاخراج الفنية على جميع وسائل التعبير السمعية البصرية أيا كانت طرق تسجيلها أو ارسالها أو توزيعها. ونجد من وجهة النظر الخلاقة أن الاختلاف بين أنواع مادة الموضوع أكثر اهمية من الاختلاف بين وسائل التسجيل والعرض أمام الجمهور وذلك بالرغم من أن الحجم والتكوين وظروف المشاهدة لدى المتفرجين يمكن أن تدخل فى الاعتبار

ان الثغرة الواسعة التى كان يعتقد قصيرو النظر فى وجودها فى وقت ما بين السينما والتليفزيون تعود الى أسباب تاريخية الى حد ما لقد بدأت السينما صامتة ثم أضيف اليها الصوت ولكن الاذاعة كانت ناطقة ثم أضيفت اليها الصورة

وربما كان من السهل التنبؤ بأن كلا الوسيلتين سوف تقتربان تدريجيا من بعضهما فى استخدامهما للغة الصورة والصوت لقد استفادت السينما من بعض التطورات الفنية التى توصل اليها التليفزيون ، ومن الأموال والثروات التى تدفقت من شبكات التليفزيون الضخمة الى شركات الخدمة والتصنيع لقد أفادت معدات الاضاءة المتنقلة والمتطورة وكذا معدات التصوير والمونتاج ، فى صناعة الأفلام التسجيلية كما خدمت صانعى « السينما السرية » بصفة خاصة

ونجد من ناحية أخرى أن صناعة السينما فى هوليود وفى العالم كله قد اتجهت كرد فعل تجاه التليفزيون الى الانتاج الأكبر والأوسع والأعلى صوتا والأكثر ضخامة وهكذا قدمت لنا الأنظمة المختلفة التى تعتمد على فرد الصورة وعلى الشاشة العريضة بما فى ذلك نظام سينما سكوب وبانافيزيون وأفلام ٧٠ مم والصوت المجسم وخلافه

وفى الوقت نفسه اتجهت صناعة التليفزيون ـ فيما عدا ما يتعلق بأحداث الرياضة والاحتفالات الرسمية والسياسية ـ الى أن تتناسى ميزتها الأصلية وهى الارسال الفورى ، حتى أصبحت كل مادتها الروائية وأغلب مادتها التسجيلية تسجل حاليا على فيلم أو على شريط مغناطيسى

وبما أن مونتاج الشرائط أصبح الآن متيسرا الى حد كبير يفى بكل

الأغراض ، فقد ازدادت دراما التليفزيون وأعماله الضخمة بعدا عن أساليب المسرح وقربا من أساليب السينما

ونجد من جهة أخرى حتى بالنسبة للبرامج التليفزيونية التى تستمر لمدة ساعة أو أكثر أن تكلفة الاستديو واجراء التدريبات بآلات التصوير مرتفعة جدا حتى أصبحت التدريبات على دراما التليفزيون تتم خارج المنظر لعدة أسابيع ثم يتم تسجيلها فى يومين أو ثلاثة

ومازالت معدات المونتاج للتليفزيون الملون باهظة التكاليف ولهذا فان تخصيص وقت للمونتاج لأى مخرج محدود تماما بالرغم من أن هذه المعدات تقوم بكل الوظائف المماثلة لما يقوم به جهاز الطبع البصرى

وبعض الأفلام التى تسجل فوتوغرافيا تتم أيضا باستخدام أساليب التليفزيون لقد أصبحت آلات التصوير السينمائى مزودة بنظام الشعاع الفاصل أو بغيره من الأنظمة التى تمكن من مسح صـــورة محدد الرؤية المنعكسة مسحا تليفزيونيا بحيث يمكن مشاهدتها على شاشات أجهزة المراقبة التليفزيونية وبحيث يمكن أيضـــا نقلها على شرائط لأغراض الاذاعة الفورية بعد التسجيل مباشرة أو غيرها من الأغراض

فى مثل هذه الحالة يتم تصوير العمل بأسلوب التليفزيون مستخدمين طريقة آلات التصوير المتعددة ويتم مقدما تركيب (مونتاج) الفـيلم عمليا بالانتقال من آلة تصوير الى أخرى أثناء التصوير والحل البديل هنا أن تدور آلات التصوير جميعها فى نفس الوقت ثم يتم تركيب الفيلم بعد ذلك ويمكن استخدام احدى هاتين الطريقتين حســـبما يكون مناسبا لكل حالة معينة

وسوف يتم فى المستقبل بطبيعة الحال تطبيق طرق أخرى للتسجيل، مثل الطريقة الالكترونية الحرارية

● الخلفية التاريخية

لقد اعتدنا فى الثقافة الغربية على فكرة أن الانسان يقوم باسهامه الفردى فى حصيلة شخصيتنا الثقافية وانه لأمر طبيعى أن تجد تشابها جزئيا بين مهمة المخرج السينمائى ومهمة الفنانين الخلاقين الآخرين بالرغم من أن السينما شكل فنى يعتمد الى حد كبير على تعاون جماعى وكان



سرقة القطار العظمى ١٩٠٣ ادوين بورتر

لهذه الفكــرة منطقها الخــاص فى الأيام الأولى للسينما حين كانت أغلد
الابتكارات الفنية والتجديدات الحرفيــة ان لم تكن جميعهـــا ثمر
جهود فردية واذا استثنينا استخدام الصوت والألوان فاننا نجد أ
أساسيات مفردات السينما الجمالية قد تم تدوينها قبل ١٩٢٠ من خلا
جهود رجال ذوى قدرات خـلاقة خارقة من **ميلييس** الى **جريفيث** ومم
يلفت الأنظار أننا نجد خلال العشرة سنوات الأولى لتطور السينما أ
الاتجاهين السائدين فى التصور الخلاق كما نجدهما فى الأشكال الفني
الأخرى وهما الكلاسيكية والرومانسية قد ثبت وجودهما فى أعما
بورتر و **ميلييس** على التوالى وفى فيلم « **سرقة القطار العظمى** » أوضـ
بورتر قدرته على تحليل مشهد من الحركة الى مكوناته السردية المنطقية
كان فى امكانه أن يصور هذه المكونات وأن يضمها معا لكى يخلق منو
علاقة صورة/زمن خاصـــة بها كان فى امكانه أن يحلل المكان داخ
الصورة وأن يربط بين عناصره فى العمق وكان فى امكانه أيضا أ



رحلة داخل القمر ١٨٠٢ جورج ميلييه

ربط الصور المنفصلة ببعضها البعض للوصول الى التتابع المطلوب فى لزمان والمكان والاحساس كما يمكن القول بأن بورتر هو مؤسس لشكل السردى حيث أنه كان أول من استخدم عددا من التحايلات لتى أصبحت بعد ذلك تقاليد ثابتة فى السينما الروائية تحايلات مازالت تعتبر ضرورية حتى اليوم لكى يفهم المتفرجون أى مشهد سردى لحدث ما

.ما **ميلييس** الرومانسى فكان له مدخل آخر الى الفيلم يختلف ختلافا جذريا مدخل مازال الى اليوم بالرغم من الاختلاف فى التصور تمثل فى أعمال عديد من صانعى الأفلام الشبان المستقلين لم يكن **يلييس** يهتم كثيرا بالجانب السردى بقدر اهتمامه بالصورة ذات البعدين لى الشاشة كان يرغب فى خلق متعة فورية باستخدام متتابعات من صور سيريالية (ما فوق الواقع) دون أى تظاهر بمحاولة خلق الايهام الحيز ذى الأبعاد الثلاثة وكان أسلوبه مستمدا بطبيعة الحال من تصور

المسرح ومن العروض الجانبية ولكن اهتمامه بالصور ذات المستوى الع
من الابتكار والتى كان يستخدمها لاثارة أحاسيس مشاهديه هو ال
مهد الطريق أمام صانعى أفلام آخرين من بعده وان تباين أسلوبهم
مثل **بنويل** فى المرحلة المبكرة **وبرجمان** فى المرحلة المتوسطة **وفيللي**
فى المرحلة الأخيرة اذا اكتفينا بذكر ثلاثة فقط

ونجد من ناحية أخرى أن **جريفيث** قد كشف عام ١٩١٢ فى فيل
المذبحة » عن مدى ما تعلمه من بورتر كما أقام الدليل بكل وضو
عن مدى قدرته شخصيا على الاضافة لتعريف ما هى الأفلام السينمائية
ان تناوله للحيز بكل عمقه وخاصة فى مشهد المذبحة يوضح لنا كي
يمكن لآلة التصوير أن تكون سلسة ومعبرة

« المذبحة ١٩١٢ د. و. جريفي



وبحلول عام ١٩٢٠ كان الاندفاع نحو الخلق والابداع فى السينما لامريكية قد وصل الى مداه وأصبحت الاستديوهات راضية بما وصلت ليه من صيغة سرد أساسية توصلت اليها المرحلة الأولى للسينما مع ضافة مضمون سهل الاستيعاب يتمتع بالصفه التجارية الى حد كبير وفى هذه الفترة من ازدهار امبراطوريات الاستديوهات الضخمة وشبكات لتوزيع المسيطرة انكمشت مهمة المخرج لأن مجال الانتاج وظروفه صبحت تعنى وجود جيل جديد من الحرفيين المهرة الذين يقومون بأغلب لعمل الذى كان من المعتاد أن يؤديه المخرج وأصبح عدد قليـــل من لمخرجين العظام هم الذين يمكنهم أن يعملوا متمتعين بمثل الحرية التى تمتع بها **فلاهرتى** أو **جريرسون** ، وحتى فلاهرتى وجد أنه من المستحيل ن يحافظ على موقفه الشخصى من مضمون أفلامه عندما انخرط فى وضع لاستديوهات

نانوك من اهل الشمال ١٩٢٢ روبرت فلاهرتى





• نابليون ١٩٢٧ آبل جانس أحد أصحاب التجارب والمجددين العظماء ـ لقد كان استخدام جانس للشاشة المقسمة الى ثلاثة أجزاء سابقة لفكرة السينراما بأكثر من عشرين عاما الا أن صناعة السينما لم تكن مستعدة وتفتقد للعديد من الافكار المبتكرة ، ولم يتم الاعتراف بأهمية جانس كمجدد الا فى السنوات الاخيرة

وربمـــا كان أعظم مبتـــدعي العشرينيـــات هو المخرج الفرنسي **آبل جانس** الذى قدم للعالم فى فيلمه « **نابوليون** » أول عمل يتم عرضه على ثلاث شاشات متلاصقة بوقع مرئى لا نظير له ان عدم الاهتمام بهذا المخرج فى أمريكا الشمالية مثلما تم مع **فيجو** أيضا قد يعود الى حقيقة أن أغلب مشاهدى السينما فى العالم قد تعودوا فى ذلك الحين على السرد السريع للأحداث ، وليس على التصور المعبر والملاحظات المدققة التى تميزت بها المدرسة الاوروبية وكان أحد التطـــورات الأخرى فى السينما الأوربية خلال العشرينيات هو ازدياد أهمية تركيب (مونتاج) الفيلم انها لمغالطة واضحة يشترك فيهـــا عدد من الكتاب الأمريكيين عندما يدعون أن فترة العشرينيات كانت فترة راحة فيما يتعلق بأساليب الحرفة ان العلاقة بين المخرج ومركب الفيلم (المونتير) والتى كانت دعامة أساسية فى السينما فى بريطانيا وفى غيرها من دول أوربا تعتمد أساسا على جهود **ايزنشتاين** ولا يمكن لأحد أن ينكر أن تطور المونتاج الخلاق يعتبر تقدما حرفيا على قدر كبير من الحيوية

وفى ذلك الوقت فى هوليود (وقد يسرى هذا حتى وقتنا الحالى) كان المخرج يصور كل لقطة من كل زاوية ممكنة معتمدا على نظرية أنه عندما يضع كل هذه الكمية بين يدى مركب الفيلم فانه فى أغلب الأمر لابد وأن يحصل على شىء مفيد منها لم تكن فكرة « توقع » المخرج لمرحلة التركيب مقدما أو فكرة « التركيب المسبق » قد ظهرت على الاطلاق كان بعيدا عن التصور الأمريكى أن يكون لدى السينمائى فكرة فى ذهنه عن كيف يمكن أن تقطع لقطة مع لقطة أخرى لكى تخلق علاقة مرئية » أكثر منها سردية » بالرغم من أن أغلب المخرجين الآن يدعمون فكرة « التركيب المسبق » ولو فى صيغة معدلة

ولكن هوليوود ـ داخل اطار هذه النوعية التى خلقتها من الأفلام ـ قد أنتجت أفلاما على قدر عال من التفوق الحرفى والفنى بالرغم من أن مضمون عدد كبير من هذه الأفلام لا يثير الاهتمام ولا يقدم جديدا ويقع تحت وطأة الاكلشيهات المحفـوظة أما المخرجون العظام القـــلائل فى الثلاثينيات والأربعينيات ومن بينهم **هيوستون** و **هوكس** فقد تمكنوا من استغلال سيطرتهم التامة على أساليب الحرفة كوسيلة لتقديم رؤياهم الخاصة

وشهدت السنوات التى تلت الحرب العالمية الثانية تدهور ســينما

الجماهير العريضة لصالح التليفزيون ومازالت صناعة السينما تعانى من هذه الأزمة وكان على أصحاب المصالح التجارية أن يواجهوا هذه الأزمة حتى يحافظوا على امبراطورياتهم التى كونوها فى العشرينات والثلاثينات وحتى يستعيدوا بسرعة جماهير المتفرجين داخل دور العرض وكان أن بدأوا أولا باستخدام شاشات أعرض وأعرض ثم قدموا فى أفلامهم بعد ذلك العنف الصارخ دون أى تحفظ وأخيرا قدموا المزيد والمزيد من الجنس وخلال هذه الفترة شب جيل جديد يدرك أن وسيلة التعبير المرئية الالكترونية هى احدى مظاهر حياته الواضحة ان وسيلة التعبير هذه لا تحمل أى قيمة جديدة بالنسبة لهؤلاء الشبان كما أن قيمتها الترفيهية ضئيلة انهم ينظرون الى هذه الوسيلة كجزء من الشكل العام كجزء من تحديد وتوضيح وجودهم ان الفيلم والتليفزيون بالنسبة للمخرج الشاب هما الوسيلة التى يمكنه عن طريقها أن يصل الى فهم للحقائق العظيمة للانسانية جمعاء فى كل أنحاء العالم ويمكنه باستخدام هذه الوسيلة بهدف الابداع أن يضيف الى نوعية الحياة التى يحياها الناس من حوله

ونجد فى أغلب فنون الابداع أن العمل الفنى الناتج سواء كان رسما أم شعرا أم موسيقى أم نحتا هو حصيلة جهد شخص واحد وغالبا ما يدعوه مزاجه الخاص لأن ينتج فى مرسم أو ستديو منعزل وقد يحدث فى الواقع أنه قد يفضل أن يمضى أغلب حياته بعيدا عن زملائه فى الانسانية ويلزمه بطبيعة الحال أن تكون مواده الخام فى متناول يده ، وسواء كان رافائيل أو سيزان فان قراراته تعتمد عليه شخصيا دون أى شك أنه يمضى حياته كلها فى تطوير حساسيته الفريدة وبصرف النظر عن مدى تفوقه الحرفى فان نوعية رؤياه الداخلية هى التى ستقوده اما الى العظمة واما الى النسيان

وتتوقف المهارات التى يلزم الفنان أن يطورها وينميها على طاقاته الكامنة المتأصلة فيه الى حد كبير على الرسام أن يتوفر لديه احساس باللون وبالنسيج وبالبناء والايقاع وعلى الموسيقار أن يدرك النوعيات المماثلة فى الصياغة الموسيقية ويلزم أن يتوفر للكاتب نوع خاص به من الحساسية تجاه بيئته وأن تنفذ رؤياه الى ما وراء ما يمليه تركيب الكلمات فى جمل

وبينما يتطلب الأمر فى أى عمل فنى أن يتوفر لكل صاحب مهنة

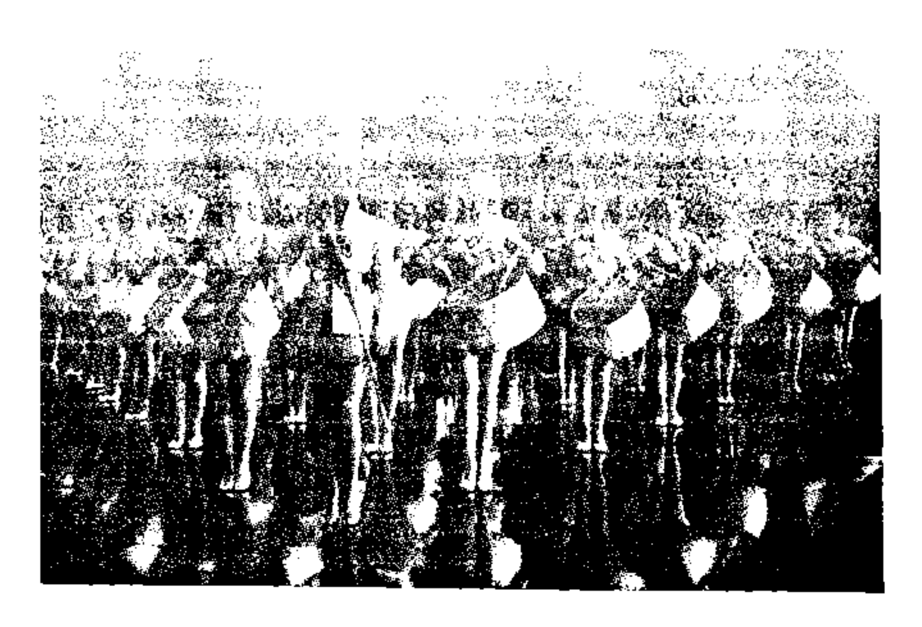
طموح قدر من المهارة فى الناحية الآلية نجد أنه من الصعب الفصل بين المهارات المكتسبة والمهارات الموروثة بعض المهـــارات يمكن اكتسابها بنجاح ، وبعضها الآخر من المستحيل اكتسابها بالتعليم مالم تكن متوفرة أصلا فى الفنان ولكنها راقدة فى انتظار من يوقظها

وفى آخر هذا التحليل قد نجد أن توفر الشـــخصية هو ألزم ما يحتاجه الفنان الشخصية التى تتميز بدافع شديد لا يقاوم للخلق والابداع والتى تتغلب فى سبيل ذلك على المشاكل المتعددة التى قد تظهر لتعوق التعبير الفنى

مكانة التكنيك

يشعر عدد كبير من الشبان بأن الفيـــلم هو وسيلتهم الطبيعيــة للتعبير أكثر من الكتابة أو الفنون المرئية التقليدية الا أن المشاكل التكنيكية المرتبطة بالشكل السينمائى تبدو وكأنه لا يمكن تخطيها والتمكن منها هناك جامعات ترقد فيها الآلات والمعدات القيمة دون أن يمسسها أحد بالكاد وهناك فى الوقت نفسه طلبة عديدون يتوقون الى الارتباط بالأفلام وأحد تفســـيرات هذه الظاهرة هو عدم القـــدرة على التفاهم والتوافق مع تكنولوجيا صناعة الأفلام ومن الاحتمـــالات الأخرى أن الطلبة الذين لم يستغلوا فرصة استخدام المعدات ليس لديهم ما يقولونه حقيقة ولا ينظر عدد من المخرجين المحترفين فى صـــناعة السينما الى أنفسهم على أنهم متخصصون فى دقائق الحرفة أى التفاصيل التكنيكية ومازال الاتجاه السائد هو التقليل من أهمية التكنيك

من المفيد أن تكون لديك معرفة تكنيـــكية أى بدقائق الحرفة وأساليبها ولكن اذا زاد هذا عن حده قد يكون خطرا من الخطر فعلا أن تعطى وزنا أكثر مما يجب للتفاصيل الحرفية فى صناعة الأفلام لأنك تكون بهذا كمن يضع العربة أمام الحصان والقاعدة أن دقائق الحرفة فى صناعة الأفلام هى الآلات التى تستخدمها ومن المعترف به أنه يجب عليك أن تعرف تماما كيف تستخدم هذه الآلات ولكن غالبا ما تسيطر الآلات وينجذب صانعو الأفلام الشبان الى الامكانيات الحرفية حتى يفقدوا عقولهم من الناحية التكنيكية انهم ينسون أن الأكثر أهميـــة هو أن



الباحثون عن الذهب ١٩٣٧ لويد بيكون وتدين نوعية الأفلام الاستعراضية الأمريكية المصقولة الى حد كبير للجهود المشتركة بين باسبى بيركلى ولويد بيكون

يستخدموا دقائق الحرفة التكنيـــك كشىء فى خدمتهم لكى يحققوا شيئا عن اعتبارها موجودة كغاية فى حد ذاتها ان المهم هو النمـــو العضوى المتناسق للفكرة والآلات موجودة لتساعدك على تحقيق تلك الفكرة على المرء أن يفكر وأن يتصور قبل أن يهتم بالأشياء الصغيرة »
(وولف ريللا)

وهناك تعليق يثير الاهتمـــام قاله **يرجى سكوليموفسكى** خريج مدرسة الفيلم فى وودج ببولندا عن عمله حتى مرحلة اخراج فيـــلم **الطرف العميق** يوضح الى أى مدى يمكن أن تســيطر أساليب الحرفة ـ التكنيك ـ على المخرج الشاب

« توجد فى أعمالى المبكرة لقطات تتمتع بالصفة السينمائية الى حد كبير ولكنها كانت لمجرد استعراض التكنيك كانت هناك فى فيلم



انتصار سهل ١٩٦٥ يرجى سكوليموفسكي

« انتصار سهل » بعض اللقطات التى تمتد كل منها سبع أو ثمان دقائق وتتحرك أثناءها آلة التصوير خلال المكان ومع تغيير سرعة التصوير لمجرد أننى كنت مفتونا باستخدام آلة التصوير ٠٠كنت من الناحية العقلية مازلت طالبا فى مدرسة الفيلم وكانت آلة التصوير شـــيئا اسكرنى حتى الثمالة »

وكانت صناعة الأفلام قادرة على اســـتيعاب بعض المخرجين الذين أثبتوا وجودهم فى وسائل أخرى للتعبير خاصة فى المسرح وأخيرا فى التليفزيون وكان هؤلاء متمكنين بكل وضوح من النواحى الآلية لنوع معين من الانتاج ولكن ليس من تكنيك صناعة السينما

عندما بدأت لأول مرة فى قديم الزمان دخل عدد من مخرجى المسرح صناعة السينما دون أن يعرفوا قدرا كافيا فى الواقع عن تكنيك السينما أو عن النواحى الآلية فى صناعة الأفلام لقد قمت أنا على

سبيل المثال ، بعمل عدد من الأفلام التعليمية تم تجميعها من أفلام روائية موجودة أصلا وبذا تعلمت شيئا عن التركيب (المونتاج) كما عملت بعض الأفلام التسجيلية والاعلانات التجارية وبعض الأفلام القصيرة قبل أن أبدأ أى فيلم روائى طويل وهكذا كنت أعرف قليلا عن بعض الأشياء لا أكثر وكان من الممكن أن يقوم الفنيون بتغطية أى نقص لدى هؤلاء المخرجين لأن هوليوود كانت تريد الأشخاص الذين يمكنهم أن يتعاملوا مع الممثلين أو لأن هوليوود كانت تريد الأشخاص ذوى الصيت الواسع فى الاذاعة » (**جوزيف لوزى**)

◎ الفيلم والتمويل

تسمى عملية تقدير تكاليف أى فيلم بـ وضع الميزانية » وهى بالنسبة للفيلم الروائى الضخم مهمة تتطلب خبرة عالية كما تتطلب الاستعانة بمحاسب انتاج خبير أو مدير للانتاج

والمشكلة الأساسية التى تواجه المخرج الشاب عند تقدير تكاليف فيلمه هى خطورة أن يبخس تقدير النقود التى يلزمه أن ينفقها بعد أن ينتهى من التصوير لم يكتب لكثير من الأفلام التى تسمى بالأفلام التجريبية أن ترى النور لأن الاعتمادات المالية المخصصة لها كانت تنضب قبل أن يتمكن أحد من تغطية تكاليف ضروريات ما بعد التنفيذ

كما نجد فى الوقت نفسه أن الممولين الذين تنقصهم الخبرة والذين غالبا ما يدعمون سينمائيين تنقصهم الخبرة أيضا لا يدركون كم تكلفهم تكملة فيلم الى آخر مراحله انهم غالبا ما يميلون الى الاعتقاد بأنه بمجرد توريد النقود لشراء الفيلم الخام وتغطية تكاليف التحميض والطبع مع دفع المصاريف الجارية والمرتبات عن مرحلة التصوير فانهم يكونون قد قاموا بكل ما هو مطلوب منهم

وتزداد خطورة هذه المشكلة كلما كان تنفيذ الافلام سيتم خارج ستديو مستقر فى أموره ان أغلب تكاليف الانهاء والتشطيب تدخل ضمن نوع ما من الصفقة الشاملة» التى يتفق عليها الموزع الكبير مع الأستديو الكبير وعندما يكون المطلوب هو تأجير غرف المونتاج وقاعات تسجيل الصوت بعد انتهاء التصوير وقاعات تسجيل الموسيقى وما الى

ذلك كل منها على انفراد فان التكاليف تزيد نسبيا ويكون من الصعب تقديرها

وفي الوقت نفسه يجب أن يدرك المرء ما وراء التسهيلات «الرخيصة». قد يحصل الانتاج مثلا على تسهيلات لتسجيل الصوت من شركة ما بنصف التكلفة عن كل ساعة عما تعرضه شركة أخرى واذا كانت الشركة الأولى غير كفء وأجهزتها لا تفي بالمطلوب فقد يزداد الوقت الى ثلاثة أضعاف المدة الكافية أصلا لانهاء المهمة وتكون النتيجة أقل بكثير من حيث الجودة مما يمكن الحصول عليه من الشركة « الأغلى »

ولكن العقبة الاولى التى تواجه السينمائى هى الحصول على المال الكافى لتغطية التكاليف خلال مرحلة التحضير

وغالبا ما يضطر المبتدىء (ما لم يكن له عم على قدر كاف من الثراء) الى اجتياز هذه المرحلة بدون ميزانية أو بميزانية واهية جدا وذلك بأن يستغل طاقاته هو وطاقات أصدقائه ولا يتطلب هذا منه ثقة هائلة بالموضوع فقط بل يتطلب أيضا أن تكون لديه الموهبة لكى يوحى بجزء من هذه الثقة الى الآخرين وسوف تتيسر الأمور أمامه اذا كان قادرا على تقديم السيناريو مصحوبا بالميزانية والجدول الزمنى للتنفيذ بوضوح ومكتوب على الآلة الكاتبة وبأسلوب رجال الأعمال

ولا يمكن تفادى الأسعار المرتفعة نسبيا للانتاج وعلى المخرج اذا أن يكون له عقل صالح لادارة الأعمال حتى يساير هذه الظروف واذا كان يعمل لحساب ستديو تجارى فان مسئوليته الأولى لن تكون ب ادراكه الفنى شخصيا بل تكون حيال المنتجين الذين سيكون كل همهم أن يقدم لهم سلعة يمكن بيعها دون أن يتخطى الميزانية أما اذا كان المخرج يعمل لحسابه هو كسينمائى خاص فما لم يكن مستعدا لكى ينفق مبالغ طائلة على الفيلم الخام والمعدات فعليه أن يبحث بنفسه عن سوق خاص لتسويق فيلمه قد تكون هذه مهمة موحدة من حيث عدة اعتبارات أكثر مما فى حالة العمل لحساب ستديو سينمائى وفى كلا الحالتين سيجد المخرج نفسه متورطا فى شئون التمويل ان صورة صانع الأفلام الذى يتضور جوعا فى حجرة تحت السقف العلوى المائل هى مجرد تخريف رومانسى مثل صورة الرسام الذى يعيش مضطرا فى فقر مدقع لا يوجد الآن رسام ناجح تعوزه الحاسة التجارية الموفقة



كرومويل ١٩٧٠ كين هيوز



• كيف كسبت الحرب ١٩٦٧ ريتشارد ليستر

والقدرة على أن يبيع أعماله والمخرج الشاب الذى يمكنه أن يقدم أفلاما على مستوى حرفى سليم وأن يستحوذ على انتباه المتفرجين يمكنه أن يجد التمويل اللازم اذا ما أعطى الأمر الوقت الكافى له

ان اعداد الفيلم يستغرق كمية هائلة من الوقت أكثر كثيرا مما يستغرقه تصويره وينقضى جانب كبير من هذا الوقت فى ملاحظات غير خلاقة ، مادمت مكلفا بتدبير التمويل قبل أن تنهمك فى تطوير السيناريو لا يمكنك فى الواقع أن تسترسل فى مراحل كتابة السيناريو الا عندما تتأكد من أنك سوف تصنع الفيلم لقد أخذت مهمة اعداد الأفلام تزداد صعوبة من حين لآخر واذا كانت هذه المهمة شاقة بالنسبة لأشخاص لهم مكانتهم المعروفة مثل **كين هيوز** و **ريتشارد ليستر** ، يمكنك اذن ان تقدر كم هى شاقة بالنسبة لمخرج أصغر شأنا ان شخصا مثل هيوز يظل يحمل الفكرة فى رأسه سنوات عديدة قبل أن ينتهى به الأمر الى تنفيذها لقد استمر هيوز يأمل فى تنفيذ فيلم « **كرومويل** » لمدة ست سنوات قبل أن يصل الى اثارة اهتمام شخص ما يتضح من هذا أن قدرا كبيرا من وقت المخرج ينقضى فى محاولة اقناع أشخاص آخرين يجلسون الى مكاتبهم بأنهم يجب أن يتيحوا له أن يصنع الفيلم الذى يريده »
(سيدنى كول)

على المخرج الناجح أن يحافظ على تكامله الفنى فى نفس الوقت الذى يحاول فيه أن يقوم بمهمة أقرب ما تكون الى المكر والتحايل انه تركيبة عجيبة من الاحساسات الفنية والتجارية فى وقت واحد لقد فطنت صناعة الأفلام الى طبيعتها المزدوجة منذ الأيام الأولى عندما انتصر انشاء الاستديوهات الكبيرة على الطاقات الفنية والتجارية المحدودة لأى فرد أو حتى لأى وحدة انتاج صغيرة انها لحقيقة مؤسفة أن ذلك التزاوج بين الصيغة الفنية والأساليب الصناعية للانتاج لم يستفد منه عمالقة الفن فى ذلك الوقت الا قليلا لقد سار **جريفيث** فى انحدار طويل بعد أن كان عبقرى السينما الامريكية وصاحب الابتكارات العظيمة وأصبح عدد صانعى الأفلام الذين يمكنهم أن يقدموا أفلاما لها قيمة باقية قليلا جدا بالرغم من أن عددا منهم أظهر عبقرية خاصة فى التغلب على الامكانيات التكنيكية المحدودة التى كانت تفرضها الاستديوهات أو صناعة الأفلام ذات الجاذبية الثقافية الفورية على الجماهير

ولا مبرر هنا لمناقشة ما اذا كان للمصالح التجارية القوية التى حددت للأفلام السينمائية مسارها تأثير مفيد أم ضار لقد جندت هذه الصناعة رجالا كانت تتوقع منهم تنمية مصالحها التجارية ومن حسن الحظ أن بعضهم كان قادرا على تقديم أفلام رائعة كما جمعت صناعة السينما جيشا هائلا من الفنيين والحرفيين كان من الضرورى فى ذلك الوقت لاستخدام المعدات الثقيلة أما الآن فيلزم عدد قليل منهم حيث أصبحت المعدات الحديثة أسهل فى الحمل وبقى عدد الفنيين كما هو ولكن للأسف لم يستمر حجم العمل على ما كان عليه ان البطالة تصل الى حوالى ٥٠ فى المائة تزيد عنها أحيانا وتقل أحيانا أخرى وذلك فى الولايات المتحدة وفى بريطانيا وبطبيعة الحال يتجه ولاء الاتحادات والنقابات الى أعضائها وبالتالى يحددون أو يمنعون دخول أعضاء جدد الى هذه الصناعة وبذا أصبحت المشكلة المباشرة والعملية أمام صانعى الأفلام الشبان هى كيف يعثر كل منهم على وسيلة فعلية لصناعة الأفلام هذه القضية تواجه أيضا عددا من المخرجين ذوى المكانة المعترف بها وأحد هؤلاء هو **جوزيف لوزى**

لا أعرف ماذا أقول للشبان لأننى لا أعرف كيف يبدأون هذه بالنسبة لى هى أصعب مشكلة ولا أقصد كيف يبدأون الاخراج لأن أكثرهم على جانب كبير من الموهبة ولكننى أتعجب كيف سيحصلون على فرصة البدء فى هذا الوضع السىء ولو حتى تحت التمرين هناك كثير من الشبان الذين يعرفون الكثير عن الأفلام ولكن لا توجد أمامهم أى فرصة للبدء على الاطلاق. لقد تعرفت على عدد كبير من الاشخاص الموهوبين الذين لن يدخلوا صناعة السينما ولا حتى السينما السرية الا اذا عاشوا على الكفاف لعدة سنوات وشقوا طريقهم بكل كفاح »

والمعضلة الاساسية أمام صانع الفيلم الشاب هى كيف يستمر فى الوجود فى هذا الوضع الراهن ان محاولته العمل مع مخرج له مكانته داخل الصناعة تعد مستحيلة بسبب قيود الاتحادات والحقيقة أن عدد الأفلام التى يتم تنفيذها حاليا قليل نسبيا وأن يصبح السينمائى مستقلا هى فكرة جيدة ولكنها غير عملية ما لم يكن ميسورا له الحصول على معدات من الدرجة الأولى وله حساب واف فى أحد البنوك

● التعـــاون

من المعتاد هذه الأيام الاشـــارة الى مخرجى الأفلام باصـــطلاح « صانعى الأفلام » وهذا الاصطلاح يعبر عن مهمة المخرج كمؤلف كما يوحى وراء هذا بمهمة متغيرة فى مواجهة النواحى الفنية والآلية فى جميع مراحل الانتاج كما يوحى هذا الاصطلاح أيضا بعلاقة حميمة واتصال اليف مع كل الفنيين الذين يعملون فى وحدة انتاج الفيلم والعمليات الفنية المرتبطة به وبالرغم من أنه من الممكن فعلا لمخرج محدود الخبرة بالأساليب الأساسية لحرفة انتاج الأفلام أن يخرج بنجاح فى ظروف الاستديوهات المستقرة (بشرط أن يكون لديه ما يقوله بطبيعة الحال) فان الاتجاه الآن أن المخرجين يريدون أن يكونوا أكثر علما بالنواحى الفنية لجميـــع عمليات الانتاج حتى أعضاء المدرســـة المعترف بمكانتها من أمثال جوزيف لوزى يقدرون قيمة المساعدة والتعاون مع متخصصين والتى غالبا ما تثير المشاكل مع الاتحادات المختصة وأحد الصفات الأساسية فى المخرج الجيد أن يكون متعاونا » ناجحا مهما كانت ظروف عمله واذا كان الفيلم قد تم تصوره فى ذهن المخرج فان أولئك الذين عليه أن يعمل معهم اما أن يضيفوا الى تطوير الفكرة ونموها واما أن يجعلوا من حياته جحيما ويرى **جون شليسنجر** أن هذه من أخطر مشاكل المخرج

أهم صعوبة أمام أى صانع أفلام هى أن يتعلم كيف يحافظ على الهدف الأصلى لفكرته وأن يتمكن من نقلها الى الفيلم خلال التعـــاون الذى لا مفر منه مع مجموعة من الناس وتتضمن هذه المجمـوعة رجال المكتب الأول والرجال المسئولين عن الاشراف على الانتاج والممثـلين والفنيين انهم جميعا يشكلون نوعيات مختلفة تلزم لكل منها معاملة مختلفة والأمر بطبيعة الحال أسهل فى حالة وحدات العمل الصغيرة وربما فى الأفلام التسجيلية وهى الطريق الذى بدأت منه ان التعامل مع طاقم يتكون من أربعة رجال أسهل منه مع طاقم من ثلاثين رجلا ان المشكلة التى ألتقى بها دائما هى تجنب أن تدع مشاكل الناس حولك تؤثر عليك بالقدر الذى يجعلك تغير ما كنت تنوى أن تفعله من المهم جدا ان تتعلم كيف تقاوم هذه الضغوط »

ومادام المرء مدركا لهذه الخطورة فمن الضرورى أيضا ان يقـــدر الاسهام الذى يمكن لكل فرد من أفراد الوحدة أن يقدمه للعمل ككل

يجب عليك كمخرج أن تشرك كل شـــخص فى عملية الخـلق والابداع ويمكننا أن نقول أن آلة التصـــوير هى قلمك يجب أن تعرف تماما ما تريد (والفنيون يحبون أن يعملوا مع المخرج الذى يعرف بالضبط ما يريد) ولكنك تحصل على المزيد من ابداع الناس ببث روح التعاون أكثر مما تحصل عليه بفضـــل الأســـاليب الدكتاتورية »
(سيدنى كول)

لا يوجد ما هو أسوأ من وجود دكتاتور كامل فى موقع التصوير ولم يسبق لى أن قمت بهذا الدور لأننى أجد دائما أن روح التعاون هى الحل الصحى ان السينما أساسا عبارة عن وسيلة تعبير تعاونية »
(جون شليسنجر)

وبعد أن يستقر المخرج على وضع آلة التصوير يمكنه أن يطلب النصيحة ممن حوله لمساعدته على الوصول الى التأثير الذى يريده وعليه فى الوقت نفسه ألا يعطى احساسا بأنه غير متأكد مما يريد

لا تذهب أبدا الى المصور لتقول له ما رأيك يا جورج هل نجعل الاضاءة من الطبقة المنخفضة أم من الطبقة العالية ؟ هل يجب أن يرقد الممثل أم يظل واقفا ؟ » ان فعلت ذلك فقد انتهى أمرك فورا لأن كل شخص سيحاول أن يسيطر على الموقف عندئذ هناك مخرج واحد فقط وكلما شعر من حولك أنك المخرج الذى يعرف ما يريده كلما أمكنك أن تشرك الآخرين معك فى عملية الابداع » **(جيم كلارك)**

هناك أوقات تصبح فيها أى محاولة لتغطية العجز الفنى عند المرء ذات نتائج وخيمة

عرفت ذات مرة مخرجا مسرحيا ذهب الى هوليـــود فى مهمـــة ضخمة وكنا نستخدم آلات تصوير ماركة ميتشيل وكان علينا أن نحرك شيئا فيها لكى نرى المنظر عندما ننظر خلالها وفى أثناء التصوير الفعلى كنا نحرك نفس الشىء فلا يمكننا أن نرى من خلال الفيلم الا اذا ضبطنا الرؤية من حيث المرايا المركبة بداخله لكى نحصل على الصـــورة وأنا دائما أراجع كل لقطة بدون استثناء واذا لم يقم المصور بتحريك ذلك الشىء فانك لن ترى شيئا عندما تنظر خلال ذلك الثقب (يمكنك أن ترى خلال محدد الرؤية ولكن النتيجة ليست دقيقة) وكان هذا المخرج بالذات لا يعترف بأنه لا يعرف شيئا عن السينما ، ولم يكن طاقم

الفنيين يحبونه على الاطلاق وفى أول يوم جلس وقال انه يريد أن يراجع كل زاوية تصوير وكانت تبدو عليه الجرأة والوقاحة فلم يحرك المصور ذلك الشيء وكان كل الموجودين فى مكان التصوير يعرفون تماما أن المخرج كان ينظر من خلال ثقب لا يمكن أن يرى شيئا خلاله ولم يقل المخرج أى شىء ولم يسأل لماذا لم ير شـــيئا وانما قال بكل بساطة هذا جيد » واستمر طوال تنفيذ الفيلم ينظر خلال ثقب لا يتيح له أى رؤية ولم يطلب منه أحد بعد ذلك أن يخرج فيلما ثانيا وأصبح بعد ذلك أضحوكة هوليوود » (**جوزيف لوزى**)

ان الاخراج الناجح عبارة عن موقف ذهنى ولا توجد قاعدة توضح للمخرج كيف يتعامل مع الناس

« ان الاخراج يعتمد على ٦٠ فى المائة لباقة وحسن تدبير وعلى فى المائة خبرة ودراية ان كمية القدرة والموهبة المطلوب توفرها لكى تخرج لقطة أو فيلما بأكمله ترتبط الى حد ما بالاحساس الذى يمكنك أن تخلقه فى مكان التصوير وأن تنقله الى كل من حولك انهم محترفون الى حد كبير ويتقاضون أجورا مرتفعة وأكثرهم يتميز بخبرة طويلة واذا أردت منهم المساعدة فهذا هو سبب وجودهم فى هذا المكان اننا جميعا نحتاج لمساعدة فى وقت أو آخر » (**جيم كلارك**)

٢

التحضير

« تنحصر أغلب نقط الضعف عند المخرج الشاب بالنسبة لجميع نواحى انتاج الفيلم السينمائى في أنه لا يكون مستقر الرأى بالقدر الكافى فى مرحلة التحضير التى تسبق وقت التصوير وكما هو الحال فى محاولة أى عمل خلاق أرى أن يكون الشخص فى مستهل العمل متأكدا تماما مما ينوى أن يفعله ثم يبحث بعـــد ذلك عن أكثر طريقة فعالة لتنفيذه » **(ريللا)**

ان تطوير السيناريو وهو ما سنناقشه بالكامل فى الفصل التالى ، هو مفتاح تحضير أى موضوع للتصوير ولكن هناك أيضا عدة انشطة أخرى حيوية فى مرحلة التخطيط يجب أن يوليها المخرج حقها الوافى من الوقت والجهـــد وحتى فى حالة التنظيمات الكبيرة كما فى شركات التليفزيون فلا يمكن للمخرج أن يترك هذه النواحى من صناعة الفيلم للأقسام المختصة وفى أيامنا هذه لا يحتمل أن يجد المخرج الشاب سواء كان مقدما على عمل فيلم روائى أو تسجيلى أى هيئة تدعمه ، خاصة فى مراحل العمل المبكرة وقد لا يجد حتى مكتبا يعمل فيه •

ويتكون فريق التخطيط الأولى عادة من المنتج والمخرج وينضم اليهم فى حالة الأفلام الروائية المدير الفنى (مصمم المناظر) واذا كان شخص واحد ينوى أن يتولى مهمة الانتاج والاخراج فان موقفه يصـــبح

أكثر صعوبة حقيقة وعليه ان كان حكيما أن يستعين بمدير انتاج يمكنه الاعتماد عليه بمجرد سماح الميزانية بذلك

وأيا كانت الحال فعلى الفريق أن يستخدم سكرتيرا ذا خبرة (أو سكرتيرة) من مرحلة مبكرة جدا لكى يتولى كتابة السيناريو على الآلة الكاتبة ويتحمل العبء المتزايد من المكالمات التليفونية والمراسلات وخلافه

والأنشطة التحضيرية الرئيسية بخلاف اعداد السيناريو هى وضع الميزانية (تقدير التكاليف) الجداول الزمنية (برنامج ترتيب التصوير للفيلم كله) استكمال الفريق (التعاقد مع الفنيين) توزيع الأدوار (التعاقد مع الممثلين) تحضير خلفيات الفيلم (البحث عن أماكن التصوير الخارجى وتدبير تأجيرها أو الحصول على تصاريح للتصوير بداخلها ، وتصميم الملابس والحصول على مكملات المناظر (الاكسسوارات) وتأجير الاستديو وتصميم المناظر)

● نسبة التصوير

نسبة التصوير هى النسبة بين كمية الفيلم الخام المستخدم فى تصوير الفيلم وطول الفيلم فى صورته النهائية عند تسليمه للتوزيع

فمثلا اذا خصص لمخرج ٤٠ قدم (أى حوالى ١٢ متر) من الفيلم الخام من مقاس ٣٥ مم لفيلم يستغرق عرضه ساعة ونصف الساعة فان النسبة تصبح ٥ ١ (لأن كل ٩٠ قدم من الفيلم الخام مقاس ٣٥ مم = دقيقة واحدة بالضبط فتكون كل كمية الفيلم الخام معادلة لحوالى ٤٥٠ دقيقة ومدة العرض النهائية ٩٠ دقيقة)

وفى أغلب الأفلام الروائية حيث يتم التفاوض على ضمانات انهاء الفيلم غالبا ما يتضمن العقد نصا خاصا بنسبة التصوير المسموحة للمخرج وعلى المخرج أن يوقع بنفسه على وثيقة تضمن أنه يمكنه أن يكمل الفيلم بالنسبة المنصوص عنها للتصوير ومن البديهى أن بعض المخرجين بحكم طبيعتهم وتدريبهم ومزاجهم الشخصى يطلبون التحرر من هذه النسبة عن سواهم وفى حالات الانتاج الاقتصادى يدخل فى الاعتبار

وجود سجل لأعمال المخرج من حيث نسبة التصوير فى أفلامه السابقة (أو عدم وجوده) قبل توقيع العقد

وكلما قلت ميزانية الفيلم كلما زادت نسبيا تكاليف الفيلم الخام ومصاريف المعمل أما فى حالة انتـاج الأفلام الباهظة ذات الميزانيات الضخمة وذلك لارتفاع المرتبـات التى يتقاضاها الاداريون وايجـار الاستديوهات وخلافه فمن الأرخص هنا المغامرة باستخدام كمية أكبر من الفيلم الخام فى آلة التصوير عن تخصيص وقت أطول للتحضـير وللتدريبات

أما بالنسبة لمخرج الفيلم التجريبى الذى غالبا ما يعتمد على ميزانية ضئيلة فان تكلفة الفيلم الخام تصبح حرجة تماما ومع ذلك فقد تقوده قلة خبرته شخصيا الى تبديد جزء من الفيلم الخام دون أى ضرورة

وتعتمد العوامل التى تتحكم فى نسبة التصوير على نوعية الفيلم وعلى احتمالات الميزانية العامة التى يمكن أن يوفرها المنتج أو الممول والفيلم الذى يتطلب أطوالا من العمل التسجيلى الذى لا يمكن تخطيطه مقدما أو يضم مشاهد لها طابع تسجيلى تلزمه نسبة أكبر عن الفيلم الذى يتم تنفيذه داخل الاستديو وفق سيناريو محكم واذا كانت نسبة التصوير المتفق عليها منخفضة تماما كأن تكون ٤ ١ فان هذه الحقيقة سوف تؤثر على نوع السيناريو الذى يستند اليه المخرج فى التصوير على المخرج عندئذ أن يستغنى عن رفاهية استخدام اللقطات الرئيسية البنائية التى تقدم له كثيرا من التغطيـة وفيما يلى يوضـح **يرجى سكوليموفسكى** العلاقة بين نسبة التصوير والسيناريو من خلال حديثه عن مشاكل الاخراج فى بولندا

أكثر البنود تكلفة فى بولندا هو الفيلم الخام لأنه مستورد ولضغط المصروفات لا يسمح للمخرج الا بنسبة تصوير ٤ ١ ٠ ولا يعتمد أسلوب التصوير على اللقطة الرئيسية التى تضمن التغطية بل على المخرج أن يصل فى تخطيطه الى التصور النهائى بعد التقطيع قبل أن يبدأ التصوير وكل وضع لآلة التصوير هو ما يريد المخرج أن يراه فى الصورة النهائية بعد التركيب ويعد كل مخرج سيناريو ليصـف تدفق الأحداث وسيناريو آخر ليصف كل وضع لآلة التصوير بالنسبة للمكان والممثـلين وهو يعرف تماما أين تبدأ اللقطة وأين تنتهى ، ولا يمكنه أن يصور لقطة رئيسية ،

وارتباط المخرج بنسبة تصوير محكمة لها على الأقل ميزة أخرى سوى الميزة الاقتصادية ان الموقف يجبره على أن يدرس كل مشـــهد مقدما والى أبعد مدى ولقد تمكن سكوليموفسكى فى مرحلة تالية أن يخرج فيلم « **الطرف العميق** » فى انجلترا والمانيا بنسبة ٧ ١ مصورا ٨٠٪ من الفيلم بآلة تصوير محمولة على اليد ولكن نتيجة للقيـــود السابقة التى كان يعمل فى ظلها من قبل أمكنه أن يصور عددا من اللقطات من مرة واحدة فقط بعد اجراء تدريب شامل

وعادة ما يسمح المخرج التسجيلى لنفسه بنسبة تصوير أعلى تصل أحيانا الى ٢٠ ١ ولا يبرر هذا فقط مضمون مادة الموضوع والاحتياج لمزيد من المرونة بل يبرره أيضا أن تكاليفه الكاملة تتضمن من الأتعاب الادارية ما يقل كثيرا عن مثيلها فى الفيلم الروائى وهذا يسمح له بان يكون أكثر تساهلا فيما يتعلق بكمية الفيلم الخام

ويجب الاتفاق على نوع الفيلم الخام الذى يلزم استخدامه من هذه المرحلة المبكرة وهل يكون الفيلم الخام بالألوان أم بالأبيض والأسود من مقاس ١٦ مم أم ٣٥ مم أم ٦٥ مم كل هـــذا يتوقف على الموضوع والميزانية وعلى الأسلوب العام للفيلم وبما أن التليفزيون حاليا هو أكبر مستغل للأفلام فاننا نجد أن أغلب شركات الانتاج تخطط لأفلامها وفى اعتبارها أسواق التليفزيون منذ البداية ويضع هذا قيدا جماليا على المخرج الذى يحب التصوير بالأبيض والأسود مثلا فقد استحوذت الأفلام الملونة على جميع أسواق التليفزيون والسينما التجارية

● اختيار طاقم الفنيين

المنتج هو المسئول فى النهاية عن مزج المقومات لكى يحصل على فيلم ناجح ، الا انه بطبيعة الحال يعمل على صلة وثيقة مع المخرج فى اختيار طاقم الفنيين واذا كان المخرج هو المنتج ايضا فعليه أن يتولى هـــذه المسئولية بنفسه ومن المحتمل أن يكون للموزعـين أو المولين حـق الموافقة أو الاعتراض حسب نصـوص العقد على التعاقد مع الفنيين الرئيسيين وهو حق يحتمل أن يمارسوه أقل مما يمارسون حقهم فى الموافقة على اختيار الممثلين (الا فى حالة اختيار المخرج نفسه) ومع

هذا . اذا كانت ميزانية الفيلم ضـــئيلة فقد يضغطون من جهتهم ليتم التعاقد مع مصور يعتبرونه « سريعا » أو مع مصمم مناظر يعتقدون أنه « مقتصد » .

واذا كانت ميزانية الانتاج ضخمة ، فقد يفضلون مصورا له سمعة حسنة ، أو لأن الممثلة الأولى تطلبه بالذات . وقد يصرون على مصمم مناظر معين ، خاصة اذا كان الفيلم يشكل جزءا من سلسلة افلام تدور حول شخصية رئيسية معينة ، مثل جيمس بوند . أو من المتوقع أن يلتزم بأسلوب معين .

ولقد قلت في هذه الأيام عادة أن تتولى الانتاج نفس الشركة التي تملك الاستديوهات . ولكن اذا حدث هذا فمن الطبيعي أن يكون هناك ضغط قوى على المخرج لكي يستخدم الفنيين الذين يرتبطون بالشركة أصلا بعقود مستمرة . ولا شك أن الذين يصنعون أفلاما تليفزيونية يتعرضون أيضا لمثل هذا الضغط .

واذا وضعنا في الاعتبار مدى الحاجة الى التعاون والشعور الطيب بين الفنيين في مكان التصوير ، لأدركنا بوضوح مدى الحاجه الى ضرورة اختيار طاقم الفنيين بمنتهى العناية .

وللمخرجين مواقف مختلفة فيما يتعلق باختيار المصـــور ومصمم المناظر ومركب الفيلم (المونتير) ، ولكن هناك اتجـاه عام لاســتخدام الأشخاص المعروفين الذين يمكنهم أن يتفهموا أفكار المخرج الرئيسية . لقد كانت العلاقات الوطيدة دائما بين مخرج الفيلم وبين واحد أو أكثر من أفراد الوحدة من العلامات المميزة في عديد من الأفلام العظيمة ، من علاقة **جريفيث** مع **بيلي بيتزر** الى علاقـة **جوزيف لوزى** مع **ريتشـــارد ماكدونالد** ، ثم تفضـــيله **لدوجلاس ســـلوكومب وجيرى فيشر** كمديرى تصوير .

وفيما يلي يصف **تشارلس كرايتون** الذي عمل أيضا مع سلوكومب ، علاقتهما بهذه الطريقة :

« لقد عمل **سلوكومب** دائما مع نفس المصور . عندما عملت معهما أخيرا ذكرني ذلك بأيام استديوهـات ايلنج والعلاقة بين المؤلف والمنتج والمخرج وقتئذ . كنا دائما نناقش أفكارنا بالتفصيل . ولكن هناك عددا

مى مديرى التصوير الذين لا يتدخلون فى عمل المصورين الذين يعملون معهم انهم يتركونهم لتشغيل آلة التصوير واذا حدثت أى مشكلة فعلى المخرج أن يحلها مع المصور وكنا فى النهاية فى غالب الأمر نشرك مدير التصوير معنا فى المشكلة باختصار يمكنك أن توفر الكثير من الوقت اذا كنت تعمل مع أشخاص راغبين فعلا فى التواصل والتفاهم فيما بينهم » •

ومن جهة أخرى فلا وقت هناك لمراعاة البروتوكول وتسلسل الرتب ولا يتوقع أحد من المخرج أثناء تصوير الفيلم أن ينقل كل رغباته المباشرة أو تعليماته الى المصور عن طريق مدير التصوير يجب أن يكون المخرج والمصور على اتصال مباشر

واختيار مركب الفيلم (المونتير) له أهمية قصوى ، حيث أن المركب هو الذى سيمنح الفيلم تدرجاته النهائية من حيث الايقاع والبناء وهناك اتجاه متزايد حاليا لأن يقلل المخرج المعاصر من مدى الاسهام الخلاق الذى يقدمه مركب الفيلم ، وذلك بأن يتخذ المخرج بنفسه أكثر القرارات الحاسمة فى غرفة التركيب (وبالرغم من ذلك فمما يثير الاهتمام أن نلحظ الاعتراف الواضح بفضل **ديد الين فى** عناوين فيلم **آرثر بن «الرجل الكبير الصغير»**) •
ولكن مهما كانت براعة المخرج الى أن يصل بفيلمه الى مرحلة التركيب فان المركب السىء أو غير الملائم قد يسبب مشاكل حقيقية

« لاقينا فى فيلم « **راعى بقر منتصف الليل** » صعوبات شديدة فى البكرتين الأولتين لأن النتيجة لم تكن مرضية على الاطلاق كانت هناك خلافات عنيفة بين مركب الفيلم وبينى ، فطلبت من **جيمس كلارك** أن يحضر من انجلترا ليقدم لنا نصائحه وكنت فى مأزق حاد لقد أعدنا التقطيع والتركيب بعدة طرق مختلفة بحيث لم أعد أفهم سببا لعدم وصولنا الى حل • كنت فى مسيس الحاجة الى عقل مبدع فى التركيب لكى أعمل معه لقد أعدنا البكرتين الأولتين الى مجرد لقطات من الطبعة السريعة الأولى وبدأنا المجهود من أوله ان هذا الأمر يحدث أحيانا » (**شليسنجر**) •

ولقد تسبب مشهد الحفلة من الفيلم نفسه فى اثارة مشاكل هائلة خاصة بالتركيب اذ كان عليهم أن يركبوا مشهدا يستغرق على الشاشة بضعة دقائق من أطوال مصورة مدتها ثلاث ساعات ونصف

وإذا كان لدى المخرج فكرة واضحة عن الايقاع الذى يحاول الوصول اليه من خلال التصوير ، فان ذلك سوف يساعد مركب الفيلم الى حد بعيد فى المراحل التالية   وعلى المخرج بطبيعة الحال أن يعرف السرعة التى يجب أن يتصف بها كل مشهد حتى يمكنه أن يقود الممثلين ، وبالاضافة الى هذا يجب على المخرج أن يدرك الثقل المرئى الذى يمكن أن تسهم به كل صورة فى التدفق العام للفيلم

« فى مرحلة التحضير يكون لدى تصور واف للجو والتوقيت الخاصين بالفيلم عندما يكتمل   ووجود الفيلم بصفة عامة يعتمد على الصورة والزمن ، وعلى المخرج أن يدرك أى ثقل سيتوفر لكل صورة   وبالمثل عليك أن تعرف حسب مقتضيات الموضوع أى نوع من الاحساس بالوقت سيكتسبه كل مشهد أو منظر   وعندما أصور مشهدا فانى أفعل ذلك وعنصر الوقت فى مخيلتى   وأحيانا يكون هذا المشهد بطيئا نسبيا ولا يتطلب الا القليل من التركيب (المونتاج)   ومن جهة أخرى اذا كنت أرى أن يكون سريعا عنيفا فاننى أصوره مع مراعاة استيفاء التغطية الى حد كبير   اننى مدرك دائما لما يجب أن يكون عليه الفيلم من ايقاع وتوقيت » (**كول**)

وقد تكون احدى المشاكل التى تعرض للمخرج فى مرحلة التركيب هى ائتلافه مع الموضوع   يكون المخرج على صلة وثيقة بالفيلم لمدة تصل الى ثلاثة أو أربعة شهور   وكما يساعد الرسام لكى يرى رسمه من منظور أفضل أن يرجع الى الوراء بعيدا عن اللوحة من ان لآخر   كذلك يلزم المخرج أن « يبتعد » عن فيلمه كلما أمكنه ذلك   ويعبر **جون شليسنجر** عن هذه النقطة فيما يلى

« من الصعوبة بمكان أن تقوم بتركيب فيلم شاهدت لقطاته أكثر مما يجب   قد يحدث أن تكره الفيلم تماما   وقد يؤدى بك هذا لسوء الحظ الى استبعاد أجزاء لم يكن من اللازم استبعادها   من السهل فى هذه الحالة أن تفقد رؤياك   يجب أن تتذكر باستمرار الموضوعية الاولى التى كانت لديك خلال مرحلة التركيب الأولى   ليس من السهل ان تحافظ على موضوعيتك لفيلم استمريت فى العمل فيه لفترة طويلة ويحدث أحيانا فى مراحل الكتابة أن أكره ما سبق أن كتبته ، مما يتسبب فى أن استبعد أشياء لم يكن من الواجب على استبعادها أصلا »

● التوقيت

من المفيد لتطوير التوقيت ، أيا كان موضوع الفيلم أو نوعيته أن تحاول أن تتوقع مقدما رد فعل المتفرجين بالنسبة لتدفق الصور ومن الضروري أن تخمن الوقع المرئي العام للقطة المنفردة مثلما تفعل مع الوقع المتزايد للمشهد كله وعلى الفيلم الناجح أن يحافظ على اثارة اهتمام المتفرجين ويعتمد مستوى هذا الاهتمام على نمط التطور العام للفيلم

والعوامل التي تؤثر على نمط التدفق في الفيلم تشمل

١ ـ السيناريو محزن أم مضحك ؟ هل يعتمد على الحركة السريعة والقطع الكثير واللقطات القصيرة كما في اسلوب فيلم **الخريج** أم أن البناء أبطأ ويضم لقطات رئيسية طويلة مع استخدام لقطات قريبة عند الضرورة لزيادة التوتر الدرامي ، كما في أفلام هتشكوك ؟ وما الترتيب الذي تم وضعه للحركة في السيناريو وهل هو الترتيب الذي يشعر المخرج أنه أكثر ملاءمة للمعالجة التي يرغب أن يتبعها ؟

٢ ـ الممثلون هل سيكونون قادرين على اعطاء الأداء المطلوب ؟

٣ ـ تصميم الانتاج هل للتعبير المرئي عن السيناريو نسيج واضح ؟ وهل جودة اللون المتوقعة تناسب روح السرد ؟

اذا كان هذا النوع من التحليل يبدو مضجرا فيجب أن نتذكر أن المخرجين الذين يعملون برؤية كاملة مثل **هتشكوك** يتصورون مقدما كل صورة ستظهر على الشاشة بكل تفاصيلها قبل أن يتوجهوا الى أول مكان للتصوير ولا يجب أن نفترض أن هذه الكمية من التفكير المسبق سوف تقلل من قدرتهم على التصرف الفوري أثناء التصوير اذا سنحت الفرصة أو على أن يغيروا من السيناريو بعد أن يمضوا بعض الوقت مع الممثلين. وكما يذكر وولف ريللا في مكان اخر من هذا الكتاب ، ان التحضير الكامل يزيد في الواقع من قدرة الشخص على المحاولة وحرية الحركة في المراحل التالية فالقدرة على التصور الواضح مقدما لمضمون كل صورة وجودتها ومعرفة موقع كل صورة خلال تطور الفيلم سوف تساعد المخرج الى أقصى حد عندما يوجه الممثلين ومدير التصوير وباقي الفنيين من حوله

● **الطمأنينة**

من أهم المشاكل التى تواجه المخرج الشاب أن يضفى الجو الصحيح فى مكان التصوير ولهذه المشكلة أهميتها خاصة عند بدء التصوير ومهما كانت كمية التحضير المبذولة فان الأيام الأولى فى تصوير الفيلم تسبب مشاكل فريدة فى نوعها لا تحلها الا الخبرة

انك تدخل الأستديو وتصل الى مكان التصوير وهو منظر سبق أن وافقت عليه وشاهدته من قبل لقد كان خاويا أما الآن فهو مزدحم بالناس لقد وصل الممثلون والفنيون ، وهناك آلات التصوير والعربات ومصابيح الاضاءة وأشياء أخرى لا يعرفها الا الله وتقول لنفسك من أين سأبدأ ؟ وماذا سوف أفعل ؟ » (**كلارك**)

ان المخرج سوف يعرف ماذا يفعل فى ذلك اليوم الأول وفى الأيام التى تليه اذا كان قد اهتم بالتحضير على أكمل وجه وعاش مع السيناريو بالتعمق الكافى

على المخرج أن يعيش مع سيناريو فيلمه بنفس التعمق الذى كرسه **بيتر بروك** لمسرحيته عندما كان يخرج هاملت على مسرح ستراتفورد قد تصل الى حد القول بأنه يجب أن تتوفر لديه آلة عرض صغيرة تدور طوال الوقت داخل مخيلته ان أغلب المخرجين لا يؤدون التفكير المطلوب منهم وهم فى مكان التصوير ولكنهم يؤدون ذلك فى السرير قبل أن يناموا أو فى الصباح وهم يحلقون أذقانهم أو وهم فى طريقهم الى الاستديو وبهذه الطريقة يحصلون على صورة واضحة عما سوف يفعلون تضىء أمامهم قبل أن يدخلوا مكان التصوير (أو البلاتوه) اننى لا أتذكر أبدا أنى دخلت مكان التصوير دون أن تكون لدى فكرة واضحة عما سوف يحدث وببعض التفصيل واذا حدث هذا لك فانه سيكون يوما سيئا » (**كول**)

● **الاقتصاد**

توفر النقود أو نقصها هو الذى يتحكم فى العمل الفنى للمخرج على المخرج أن يجعل أفكاره تتلاءم مع الميزانية المعدة من قبل والميزانية بدورها قد تم اعدادها لكى تلائم الموضوع وغالبا ما يكون على المخرج أن يبحث عن الموضوع أو يعده لكى يتفق مع الميزانية من المهم أن تقبل هـذا القيد بايجابية حتى تصل الى ما يمكنك أن تفعله فى حدود المبلغ المتاح ؛ وحتى تنسى بأسرع ما يمكن ما كان يمكنك أن تفعله بمبلغ أكبر (أو أقل !)

واذا اضطررت على سبيل المثال أن تقلل من عدد المناظر وأن تدمج شخصيتين ثانويتين وأكثر من هذا أن تحاول خلق شىء بدلا من شرائه » كل هذا يمكن أن يؤثر ايجابيا على النتيجة النهائية

وبعض المخرجين المعترف بقدرهم يعانون من كثرة الاموال المفروضة عليهم وبعد أن يتفقوا مع الموزعين على عمل فيلم صغير حميم غالبا ما يجدون أن الامور تفلت من أيديهم لان الموزعين بعد أن شعروا بالحاجة الى مزيد من الأمان انتهوا الى تغيير قائمة الممثلين المتفق عليهـــا لكى تتضمن نجما لامعا واحدا على الأقل وعلى العموم فهذه المشكلة لا تخص المخرج المبتدىء عادة

والأفلام التى تتمتع بميزانية لا حدود لها قليلة العدد وأغلب السينمائيين الشبان يعتبرون نقص التمويل هو المشكلة الأكثر الحاحا ومع ذلك فمن الممكن أن تصنع فيلما بشكل ما اذا ما حصلت على أقل مبلغ يوفر لك حوالى ١٠٠ قدما من الفيلم الخام بفرض أن لديك فكرة يمكنـــك أن تعالجها فى حدود دقيقـــة أو دقيقتين من زمن العرض على الشاشة وعلى المخرج أن يتأكد دائما وبصورة جدية من أن السيناريو المعد راعى كل القيود المادية التى عليه أن يعمل فى ظلهـــا واذا كان الانتاج يعتمد على ميزانية منخفضـــة فلا طائل من وراء أن يقترح كاتب السيناريو مواقع تصوير غريبة ومعدات بصرية باهظة التكاليف ومناظر ضخمة يجب التعبير عن فكرة السيناريو داخل الحدود التى يفرضها المنتج



« كل شيء للسم » ١٩٦٨ اندريه فايدا



المنظر الطبيعي بعد المعركة ، ١٩٧٠ اندريه حايا



« النزيل » ١٩٦٦ يانوس هايعسكي

لا يجب ان يعوق النقص فى الفيلم الخام اى مخرج قادر على التخطيط الكامل مقدما وعلى المحافظة على النظام وبعض الافلام الهامة خلال الخمس والعشرين عاما الماضية جاءت من بولندا ، وهى دولة الفيلم الخام فيها محدود جدا • وهناك دول اخرى مازال اقتصادها اقل من القدر المطلوب ، مثل الهند ، مما يشكل قيودا قاسية على استخدام الفيلم الخام ، وبالرغم من ذلك فانها تنتج افلاما لها جودتها

والسبب الآخر وراء الالتزام بالنظام الدقيق هو ان المخرجين الذين يتمتعون بسمعة الاقتصاد هم الأكثر احتمالا فى الاستمرار فى العمل



فينوس الشقراء ١٩٣٢ جوزيف فون ستيرنبرج



• بوني وكلايد ١٩٦٧ آرثر

ويمكن فى حالة السيناريو الجيد الذى أعده المخـــرج مع كاتب السيناريو فى تعاون تام توقع عدد من مشاكل التنفيذ المحتملة وكما سبق أنذكر يرجى سكوليموفسكى فى مكان آخر فان النظام البولندى الذى يسمح بنسبة تصوير ٤ ١ مع الاصرار على دراســة الســيناريو دراسة وافية قبل التصريح للمخرج ببدء التنفيذ يضمن اقتصادا كبيرا فى الانتاج وبالمثل اذا تم التفكير جيدا عند تصميم المناظر فيمكن استخدام مناظر أقل تكلفة ، ويمكن وهو الأهم تفادى التغيرات التى تحدث فى آخر دقيقة وتوقع حدوث المشاكل يمكن أن يمنع التأخيرات التى لا داعى لها فى يوم التنفيذ ؛ تأخيرات قد تكلف مبالغ باهظة اذا كان هناك ممثلون يتقاضون أجورا عالية ومعدات غالية تم تأجيرها واذا كان العقد يشترط موعدا محددا لانهاء التصوير فان السيناريو المدروس جيدا هو الحل الوحيد الذى يضمن عدم تخطى الاشتراطات القانونية

● الأسلوب

أحد الجوانب الهامة من مسئولية المخرج تجاه «التصميم الفنى» للفيلم هو ما يتخذه من قرارات تجاه «الاســـلوب» ويميل بعض الفنانين الخلاقين الى ترك موضوع الأسلوب للنقاد وربما توجد فى السينما بعض جوانب من أسلوب المخرج يكون من الأفضل تحليلها أيضا بواسطة النقاد ولكن يمكننا أن نقول بطريقة عملية أن على المخرج أن يتخذ قرارات تتعلق بمواقع التصوير والاضاءة وتقطيع اللقطات والتمثيـــل وسواها وكلها تعكس بطريقة أو بأخرى مدى ادراكه وحساسيته وبالتالى عن حصيلة المخرج كفنان خلاق ويلخص جـــون شليسنجر اهتمامه المتصل بالأسلوب فيما يلى

اننى أناقش اسلوب الفيلم بكل عناية مع مدير التصوير ومصمم المناظر وأحيانا أعرض أمامهما أفلاما أخرى قد ترشدهما الى كيف يجب أن يبدو جزء معين من فيلمى اننى أناقش الاحساس العام للون والشكل والنسيج او أى شىء آخر مع مصمم المناظر مناقشة كاملة جدا اننى أتدخل فى الاسلوب بكل انهماك وان كان البعض يقول أنه ليس لى أسلوب مميز أنا متأكد أننى اهتم تماما بالطريقة التى تبدو عليهـــا



« راعى بقر منتصف الليل » ١٩٦٩ جون شليسنجر

لأشياء خذ مثالا طريقة استخدام الألوان فمن الصعب المحافظة على الأسلوب الذى تقصده اذا كان طبع النسخ سيتم بكميات هائلة أما الأبيض والأسود فيمكنه ان يحافظ على اسلوبك بطرق متعددة أما فى حالة الألوان فيمكنك ان كنت سعيد الحظ أن تحصل على نسـخة أو سختين مقبولتين أما بعد ذلك فلا تتوقع شيئا وانسى الموضـوع بمجرد أن يصبح الأمر بين يدى المعمل للبدء في الطبع بالجملة من نسخة قل الصبغات ، فانك تفقد عندئذ كل ما كنت تحاول أن تحققه بالألوان. قد شاهدت ١٤ طبعة مختلفة من « **راعى بقر منتصف الليل** » وأصابنى لغثيان من الفيـلم بحيث لا يمكننى أن أصـف لك هـذه التجربة وبقيت فى أحد معامل نيويورك حتى شاهدت نسخة تتفق مع الاصل وبعد ذلك لم تتفق نسخة أخرى مع هذه . وعليك أن تحارب بشدة لكى حصل على نسخة أصلية (ماستر) جيدة وهذا هو أحد أسباب عدم واظبتى على استخدام الالوان »

ويمكن لنوع الاضاءة الخاصة بالألوان ، الى جانب تحميض الألوان وطبعها أن يخلق مشاكل عديدة وخاصة اذا كان مدير التصوير شخصا يفضل تألق الضوء وشدته عن الضوء الهادىء

« كنت مهتما بالحصول على تأثير مظهر الحبيبات الكبيرة للفيلم عندما كنت أخرج فيلما قصيرا فى الفترة الأخيرة وقد يكون هذا صعبا جدا فى حالة الألوان وبعد أن جلست مع مدير التصوير وناقشت معه المشكلة ، توصل الى طريقة تعطينا صورة غير مصقولة تتجه الى الكآبة وهو ما كنت أقصده والمشكلة مع الألوان انها قد تبدو جذابة بينما كنت أنا أهدف الى الحصول على الكآبة ولقد ساعدتنا حقيقة أن الجو كان وقت التصوير كئيبا الى حد ما ولكن مع ذلك فقد تجد أن الالوان كثيرا ما تبدو على الشاشة أكثر اشراقا مما تقصد وتتوقف المسألة على استبعاد بعض الألوان . وحاولت فى هذه الحالة أن أستبعد اللون الأحمر بقدر الامكان ولكننا كنا نصور فى موقع خارجى فى لندن وكانت الأتوبيسات الحمراء تظهر أمامنا باستمرار . ويفضل مديرو التصوير بصفة عامة أن يستغلوا الألوان بكل طاقاتها واصبح من الصعب جدا الآن أن تصور فيلما بالألوان لينجح كفيلم واقعى أما فى حالة الخيال الفانتازى فيمكنك أن تحصل على ما تريد من بهجة وأفراح » (ريللا)

وبالمثل يشعر تونى ريتشاردسون أن الادراك العام للأسلوب هو مسئولية المخرج

« أنا الذى كنت أقرر تطور الألوان ونوعيتها فى فيلم « توم جونز » وليس مدير التصوير ان مفهوم اللون فى هذا الفيلم كما فى سواه جزء أساسى من القصة . ومظهر الفيلم جزء من معالجتك الكاملة له وقد اتخذ فى حالات معينة فكرة ذات أسلوب صارم ويلزمنى عندئذ أن أستخدم تأثيرات فنية معينة تتناسب مع تلك الفكرة . فمثلا ، فى فيلم « جريمة فى سوهو لم أحرك آلة التصوير اطلاقا كانت كل اللقطات ثابتة لم يكن هناك اى تحريك أفقى لآلة التصوير (بان) لا تحريك على الاطلاق. كانت محاولة متعمدة لخلق احساس كلاسيكى أما عندما أخرجت فيلم « هجوم الفرقة الخفيفة » فكنت أريد تأثيرا عاطفيا أردت الى حد ما أن أعطى شكلا مثاليا لجانب معين من الحياة الانجليزية فى العصر الفيكتورى

لكي أظهر مدى التباين بينه وبين وحشية الحرب وبعد أن تحدثت مع **ديفيد واتكن الذى** صور الفيلم أحضر عدسته الخاصة ماركة روس التى أعطت التأثير المطلوب هذه الاعتبارات ترتبط أساسا بالموضوع وهى تعتمد على مفهومى أنا وادراكي للعمل جميعه »

ومظهر هام آخر من مظاهر الأسلوب العام للفيلم هو اذا كان سيتم تصويره فى الموقع أو داخل الاستديو ولا حاجة للقول بأن لكل مخرج موقفه الخاص فيما يختص بالعمل داخل الاستديو أو العكس ويمكنه أن يصل الى أقصى مدى كى يتفادى ظروف العمل التى لا تتفق معه

« اذا تطلب السيناريو موقعا للتصوير فى وسط الصحراء فاننى أنتقل الى هناك أو أخلق الايهام بذلك ولكننى لا أقبل أن أصور الممثلين بطريقة خدعة « الحجب المتنقل » (ترافلنج مات) ان اللقطات التى تتم بهذه الخدعة تبدو مرعبة الا أن الأمر بطبيعة الحال يعتمد على الرأى الشخصى لقد صورت كل فيلم « **توم جونز** » فى المواقع الفعلية وكذا فيلم « **نيد كيلى** »وغالبية فيلم «**المسلى** » · لم أصور قط فى منظر اصطناعى مشيد هناك أحيانا بعض الأشياء التى يجب تحضيرها داخل البلاتوه فلا يمكنك مثلا أن تصور داخل سفينة حقيقية ان الاستديوهات بالنسبة لى هى الموت ، انها لعنة ، انها كل ما أكره الا أن هناك أفلاما عظيمة قد تم تنفيذها داخل الاستديوهات » **(ريتشاردسون)**

ومن ناحية أخرى يفضل **جون شليسنجر** بيئة الأستديو

« أنا الآن أؤمن بشدة بالعمل داخل الأستوديو ولم أعد أؤمن بأن الواقعية لا يمكن الوصول اليها الا فى المواقع الخارجية واذا كان عليك أن تقترب من النافذة وأن تنظر خارجها ، فمن الواضح انه لابد أن تفعل ذلك فى الموقع هناك بعض مناظر فى فيلم « **يوم الأحد الدامى** » مثلا استخدمنا فيها منزلا فعليا الا أننى عادة أجد أنه من الأفيد أن أشيد منظرا حيث يمكننى أن أحصل على الصوت الجيد وعلى التركيز التام ان الأمور تكون أسهل مادام يمكنك أن تنقل الجدران وأن تحصل على اللقطات التى تريدها »

واذا لزم تنفيذ مشهد واحد فى الموقع أو اذا كان علينا تصوير الفيلم كله فى المواقع الخارجية ، فلابد من بحث هذه المواقع بحثا وافيا

حتى نربطها بتطور السيناريو لا يلزم فقط أن تتوفر الخدمات الأساسية قريبا من الموقع حتى يمكننا أن نستخدم معدات الاضاءة ووحدات الصوت بل يجب أن يدخل فى الاعتبار أيضا الظروف الجوية المحلية وكذا طبوغرافية المكان وتضاريس الارض لقد وجد جوزيف لوزى الذى تولى اخراج فيلم « أشكال فى منظر طبيعى » أن المواقع المغربية حارة جدا آكثرمما يحتمل فى الوقت المحدد للتصوير وان درجة حرارة الظل بلغت ٦٠ درجة مئوية وأخيرا تم العثور على موقع آخر يوفر نوع الخلفية التى خطرت على بال لوزى وهو يدرس السيناريو مع روبرت شو

تطورت أشياء كثيرة نتيجة للموقع الذى عثرنا عليه ورسمت شيئا يشبه الخريطة ليساعدنى فى ربط القصة بالموقع وأردت أن تبدأ المطاردة عند البحر وان أقترح فكرة وجود جبال بجوار البحر على أن تبدو المنطقة جميعها نائية . وكنت أرغب فى تحريك الشخصيتين خلال نوعيات مختلفة من الارض حتى يصلان الى منطقة الثلوج ولنهاية الفيلم أردت أن تترك الشخصيتان الثلوج الى أرض جبلية جرداء يمكن أن تكون فى أى مكان كل هذه الافكار نبعت من الظروف والبيئة التى التقيت بها فى الموقع »

وبعد أن عثر لوزى على هذا الموقع النائى توفر له التحكم الكامل كأقصى ما يتوقع وما يتمنى فى موقع للتصوير ولكن اذا حدث أن كان الموقع المطلوب فى وسط المدينة فستستجد عدة مشاكل وعلى المخرج عندئذ أن يعتمد كثيرا على مساعديه وعلى ذوى الخبرة من ممثلى المجاميع

« عندما كنا نصور لقطات الزحام فى الشارع الخامس كنا نستخدم عدسات ذات بعد بؤرى طويل بقدر الامكان وكنا نستخدم آلات تصوير محمولة على اليد أو داخل سيارات وكان علينا أن نساير الظروف والطريقة التى استخدمها فى حالة التصوير داخل المدن : هى أن أختار بعض ممثلى المجاميع لكى يحيطوا بالممثل الرئيسى بحيث يتأكدوا من أن اللقطة لن تفشل لوجود شخص يحدق فى آلة التصوير مباشرة لا يمكنك أن تراعى منتهى الدقة أثناء التصوير فى مثل هذه الظروف وبالطبع يقع جزء كبير من العبء فى هذه الحالة على المساعدين الذين يعملون معى هناك قانون غير مدون فى صناعة السينما يمنح المساعد

الأول الحق فى اعداد مشاهد المجاميع انه يختار خلفية المشـــهد ويخلق الجو المطلوب واذا لم يرقك ما أعده المساعد فما عليك الا تغيير بعض الأشياء ولكن هذا الأمر متروك له عادة • كان معى مساعد فى فيلم «راعى بقر منتصف الليل » أعتبره أفضل مساعد عمل معى على الاطلاق كان قديرا على تنظيم الحركة والمحافظة عليها حتى فى شوارع نيويورك وكانت هذه مهمة شاقة جدا » (شليسنجر)

وتحتاج مناظر الاستديو التى يقصد منها اعادة خلق موقع خارجى معين الى بحث واف حتى يمكن اضافة الاصالة والدقة الى الصورة • ويمكن الوصول الى أكبر قدر من الواقعية بالرجوع الى منظر فعلى ، ثم استخدام ما نجده هناك كأساس لما نشيده فى الأستديو ولا يساعد هذا الاهتمام بالتفاصيل فى الناحية المعمارية وناحية الألوان فقط بل يساعد أيضا على خلق الجو الصحيح وكأساس للقطات الأفتتاحية فى فيلم راعى بقر منتصف الليل » كان شليسنجر حريصا على تسجيل الاحساس ببلدة صغيرة فى تكساس بمبانيها ذات الهيكل الخشبى المنخفض وبمطابخها ذات الهامبورجر الدهنى وبمناظرها الطبيعية المزدحمة بالاعلانات ولافتات النيون وتنقل شليسنجر فى كل تكساس لكى يستوعب الجو ولكى تتضح رؤياه الخاصة للسيناريو وعندما فكر فى بناء مسكن راتسو فى العمارة السكنية المتداعية توجه الى موقع فعلى لكى يحصل على التفاصيل المطلوبة

« لقد تم تصميم مسكن راتسو بمنتهى العناية فى الأستديو لقد استفدنا كثيرا من أبحاثنا فى أحد المبانى التى كانت ستزال فى الجزء المنخفض من ايست سايد (الجانب الشرقى) حيث صـــورنا الموقع ولقطات السلالم ونزعنا بعض الابواب والنوافذ وحليات الاعتـــاب ودواليب الحائط من المبنى ونقلناها الى الأستوديو حيث استكملنا الحوائط حولها ثم قمنا بدهان كل هذا بالألوان التى كنا نرى أنها مناسبة لعمارة راتسو ثم أحضرنا الأولاد من الموقع لكى يشخبطوا على الحوائط لتكتسب هذه اللمسة الاضافية من الواقعية » (شليسنجر) •

من الواضح أن المخرج ينهمك بنفسه فى كل مراحل تصميم المناظر ويلمس نمو الأعمال الفنية ولكن يجب أيضا أن يكون مستعدا لكى

يقترح بعض الافكار لا يعنى هذا أن المخرج يتولى عمل مصمم المناظر الى جانب عمله الأصلى ويوضح وولف ريللا مشكلة هذا الاتصال فيما يلى

« لا يمكنك أن تترك مصمم المناظر ليباشر عمله على حدة فقد يقضى هذا على كل شيء قد تتحدث الى مصمم المناظر وتشرح له كل ما تحاول عمله ؛ ثم يذهب بعيدا ليعود اليك بعد قليل حاملا رسما تخطيطيا قد تعتبره شنيعا هناك شيء ما يحدث بين الادراك والتنفيذ لقد حدث لى هذا الشيء مرة وكدت أوقف العمل فى الفيلم لقد أصابنى الرعب. حضرت الى المنظر ووجدته مرعبا بالرغم من أنه بطريق ما كان متفقا مع ما شاهدته من قبل فى الرسومات ولكن نظرا لانشغالى الشديد بأشياء أخرى قصرت فى الاشراف على كل التفاصيل لقد حصلت على النوع الخطأ من المخدات والنوع الخطأ من مادة الستائر التى لا تتفق مع شخصية المنظر انها مهمة مصمم المناظر ولكن على المخرج أن يكون دائما هناك لكى يقبل أو يرفض ما يقدمه المصمم »

وربما كان من الأفضل أن أترك الكلمة الأخيرة عن التحضير للمخرج جون شليسنجر : لا يمكننى أن أغفل أهمية الحاجة الى التحضير الشامل بكل معناه وفترة التحضير بالنسبة لى هى الاكثر اثارة حيث يقوم الشخص باكتشافاته شخصيا وما يأتى بعد ذلك هو مسألة تنفيذ ما سبق أن وجدته أما الباقى فمجرد عذاب نفسى »

٣
السيناريو

السيناريو هو الخطة الرئيسية للفيلم وهو يشكل الجزء الاول من المرحلة الخلاقة ولا يعتبر السيناريو فى حد ذاته عملا كاملا من الفن مثل القصة القصيرة والرواية

ويتحقق الوجود الحقيقى للمسرحية من خلال التمثيل أكثـــر مما يتحقق من خلال الورق المطبوع ويقل السيناريو السينمائى المكتوب عن هذا أنه أساسا خطة عمل للفيلم النهائى وهو من هذا الاعتبار يماثل رسومات المساقط بالنسبة للمهندس المعمارى

وسواء كتب المخرج سيناريو فيلمه بنفسه أم اشترك مع كاتب سواء بطريق أو بآخر فيجب عليه أن يمارس دوره الرئيسى فى اتخاذ القرارات منذ أول خطوة بقدر ما تسمح الظروف

وقد يكون العرض الأدبى الجذاب مصيدة فالأديب بحكم تقاليده ينفر من أن يغير شيئا مما كتب وقد يكون الكاتب فى حاجة لهـــذه الغريزة لكى يحمى نفســه ولكن على السينمـــائى أن يطبق احكـــامه الصارمة

يجب على السينمائى الشاب ان يتأكد من أنه قد كتب فى نسخة السيناريو الخاصة بعمله كيف يمكن لأفكاره أن تصل الى الشاشة

أما وصف المشاعر وأفكار الشخصيات والدوافع وبيان ما هو مفروض أن يحدث فقد يضلل كل هذا المخرج ويقنعه بضرورة وجود مثل هذه العناصر فى الفيلم نفسه في صورته النهائية فمثلا قد يكون المخرج قد كتب أو وافق على كتابة فقرة منمقة تفصح عن أحاسيس البطلة وماضيها وقد يكون قد فعل هذا بكل تعقل لكى

يركز أفكاره

يجعل السيناريو سهل القراءة وجذابا للممول أو للموزع

يصف للممثلة ببعض العمق الدوافع ور الشخصية التى تؤديها والخلفية الخاصة بها

ولكن ما لم يكن السينمائى دقيقا وصارما مع نفسه أو ما لم يحتفظ لنفسه بنسخة عمل خاصة من السيناريو وحسب آخر تعديل فقد يقع هو فى مصيدة « ترويج البضاعة » ويفترض أن كل ما كتبه فى كلمات منمقة قد تم تصويره آليا فى الفيلم وبذا يضع نفسه فى موقف قائد الأوركسترا الذى يؤدى عمله معتمدا على الشرح المكتوب على غلاف الاسطوانة بدلا من النوتة الموسيقية نفسها أو قبطان السفينة الذى يوجهها معتمدا على بيانات مطبوعات الدعاية السياحية بدلا من الخريطة الملاحية

ومن جهة أخرى قد يجد الكاتب الذى لا يقوم بمهمة صانع الفيلم أنه قد أخطأ خطأ مماثلا ، ولكن فى الاتجاه العكسى · قد يتصور أن بعض التفاصيل المختلفة قد تم تحديدها على الورق ضمن ما كتب ؛ وانها لا يمكن أن تخفى على المخرج فمن كثرة تفكيره حول احدى الشخصيات وبالرغم من أنه لم يقم بوصفها فى الواقع بأى تفصيل على الورق فانه قد يعتقد أن جمل الحوار تكفى وحدها لتوضيح كل ما يهدف اليه من توضيح

وبما أن الحوار فى الفيلم بالضرورة أكثر تركيزا مما هو فى المسرحية أو الرواية ، فقد لا يجد المخرج لديه سوى بضعة تلميحات لا تكفيه لاعادة بناء الخلفيات والدوافع التى تحيط بشخصية ما من مجرد ملحوظات مثل « صباح الخير » و « ناولنى الملح » ولا حتى « أنا باحبك »

وعلى المخرج أثناء مرحلة كتابة السيناريو أن يترجم كل الأفكار المجردة الى تعليمات انه يحول «من» و «ماذا» و «لماذا» الى «كيف»

يجب أن تتم كتابة السيناريو بأوضح ما يمكن وبلغة سهلة وباقل ما يمكن من الاصطلاحات الفنية خاصة في المراحل الاولى

يجب الا تكتظ الصفحات بكتل من التفاصيل الخاصـــة بزوايا التصوير وحركات آلة التصوير وخلافه كما لا يجب تقطيع القصه الى مئات من اللقطات المنفصلة قبل أن يقترب المرء من مرحلة السيناريو التنفيذى واذا أخطأ السينمائى وفعل هذا فان ذلك لن يجعل فقط من الصعوبة (أو من الاستحالة) قراءة عمله على بعض المولين المحتملين، بل ربما حجبت هذه التفاصيل الدقيقة ما يهدف اليه بصفة عامة فى هذه المرحلة المبكرة

من الضرورى جدا ضبط **الأحداث** قبل تقطيع السيناريو الى لقطات. يجب أن تتفق اللقطات فى تقطيعها مع الأحداث ، لا أن تعدل الأحداث لكى تتفق مع اللقطات

ويمكن للمخرج ببعض الخبرة أن يختصر المهمـة قليـــلا اذا كان مستقر الذهن الى حد ما وهنـــاك البعض من المخرجين العظـــام الذين يفكرون فى منافسة هتشكوك فى قدرته على التصور المسبق ولا يعنى هذا أنه يجب على الســـينمائى أن يتجنب أن يختبر افكاره فى مرحـــلة مبكرة بتحضير خطة للقطات منها ليرى كيف يتتابع الفيلم (أنظر مراحل كتابة السيناريو فى آخر هذا الفصل) . وما لم تتوفر للسينمائى خبرة عدة سنوات فمن الأفضل له أن يتجنب التحضـــير الكامل التفاصـــيل كما أنه من جهة أخرى لا يجب أن يعتمد كثيرا على الارتجال

وكلا النقيضـــين ليس الحـــل النموذجى مهمـــا قـــال أصحاب النظريات فمن المهم أن تصل الى الوضـــــع الأنسب لعملك وأكثر الاحتمالات أن الطريقة النموذجية تقع فى مكان ما بين هذين النقيضين

● طريقة تطوير السيناريو

تختلف الطريقة المعينة لتطوير السيناريو التى يمر بها منذ مولد الفكرة الى السيناريو الذى يعتمد عليه المخرج فى التصوير ؛ اختلافا كبيرا بحيث يصبح لكل فيلم تنويعاته الخاصة عن الطريقة العامة أو النموذج العام الذى يمكن وصفه اذا كان السيناريو سيتولى كتابته كاتب حر بتعاقد خاص فهذا أمر واذا كان السيناريو قد بدأ كلمحة بدت لبعض مخرج الفيلم فهذا أمر آخر وهل هو سيناريو أصلى أم اقتباس ؟ وما نوع علاقة العمل القائمة بين المخرج وكاتب السيناريو ؟ وهل الفيلم من انتاج ستديو لديه مجموعة من الكتاب سيتولون معا أو على انفراد اعداد السيناريو النهائى ؟ كل هذه العوامل وسواها سيكون لها أثرها على تطوير السيناريو بلا شك

وعلى هذا اذا فكرنا فى المشاكل التى تواجه المخرج عندما يعد سيناريو فيلمه فيجب أن نأخذ فى الاعتبار ان هناك فعلا بعض المبادئ العامة التى ترتبط بهذا الجانب فقد تضطره بعض الدواعى العمليه أحيانا الى الغاء مرحلة أو أخرى من مراحل تطوير السيناريو كما ان المخرج نفسه قد يعد السيناريو بطريقته الخاصة بسبب مزاجه الشخصى أو أسلوبه الخاص

وبفرض أن كاتب السيناريو والمخرج يعملان معا منذ البداية فى كتابة سيناريو أصلى فان الهدف الأول للسيناريو هو بيع الفكرة لأحد الممولين المحتملين واقناعه وقد يكون هذا الممول منتجا أو أستديو او موزعا (أو قد يكون الثلاثة مجتمعين) لذلك يجب أن يكون لدى المخرج رؤيا واضحة لفكرته والخطة العامة التى سيقدم بها هذه الفكرة كما يجب عليه أن يكون قادرا على تصور الأسلوب العام الذى سيطور به الفيلم وحتى فى هذه المرحلة قد يساعد كثيرا أن يرشح المخرج بعض الممثلين للأدوار الرئيسية حيث أن هذا يخلق صورة ذهنية واضحة عن الانتاج المقترح ويجب أن تكون الفكرة مكتوبة عندئذ فى صيغة ملخص فى بضع صفحات تضم أساسيات القصة

وسيتولى عدد من الناس فحص هذا الملخص لكى يقدروا قيمته المتوقعة فى الأسواق واذا جاءت النتيجة فى صالحه فسيتم تكليف

الكاتب بالتوسع من الملخص الى صيغة القصة القصيرة التى تضم من التفاصيل والمواقف أكثر ما يمكن وفيما يلي يصف **وولف ريللا** احدى الطرق التى استخدمها لتطوير الخط العام فى القصة

« اننى أبدأ بقصة فى ذهنى وأدونها بشكل عام وأكسبها البناء وأحاول التفكير فيها بصيغة اللقطات وأدون القصة فى سلسلة من اللقطات تبدأ من واحد الى أربعمائه سبعة وعشرين مثلا وأحاول التفكير فى الهدف من كل مشهد وهذا يساعد على اكساب الفكرة شكلا نهائيا وايقاعا للتطوير واذا اتضح أن هذا التطوير لا يتمشى مع هذه الصيغة ، فانى أبدأ الكتابة بوصف تفصيلى كامل للأحداث سأكتب ما أريد أن أراه على الشاشة ولكننى أكتب أحيانا ضعف ما سوف أحتاج اليه ».

● معالجة الزمن

غالبا ما يتم تطبيق مقياس الانسجام والتآلف بين الزمن والمكان والحدث فيما بين المشاهد المنفصلة وفى علاقة كل منها بالآخر وذلك من أجل بناء الفيلم ككل وينطبق هذا على أغلب الأفلام ؛ سواء ما كان منها قد سبق تخطيطه بكل دقة أم لا

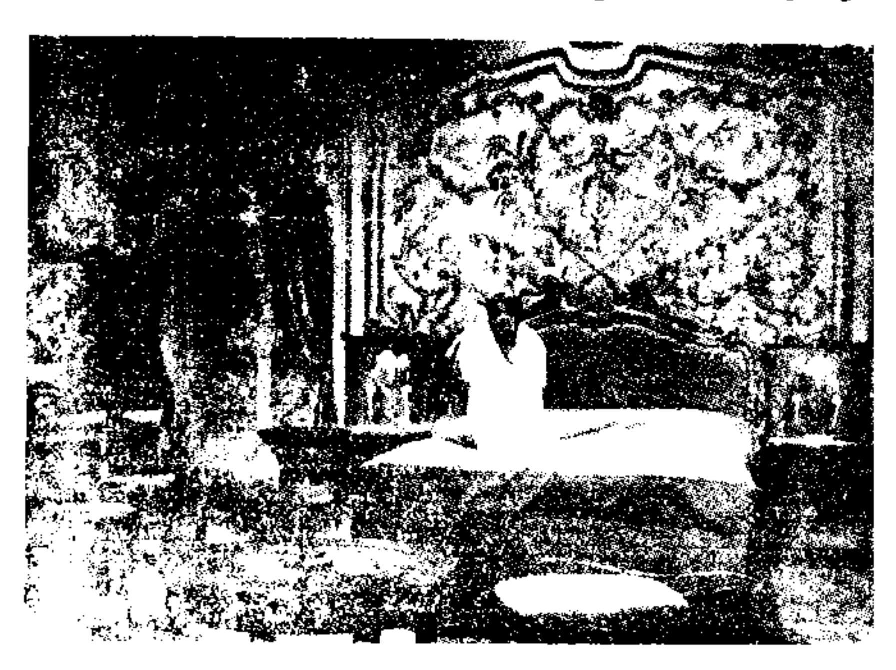
وقد تتماسك مشاهد الحركة معا لمجرد قوة الحركة نفسها أما بالنسبة للمشاهد العاطفية فمن المفيد أن تتبع علاقة محددة بين الزمن والمكان

وأهم ما يشغل كاتب السيناريو هو الزمن وعلى هذا فمعالجة الزمن تعتبر العنصر الأساسى فى بناء أى سيناريو

من الممكن أن نقدم فيلما يستمر عرضه ساعة ونصف عن أحداث تستغرق فى الواقع ساعة ونصف ، وان كنا نجد أنه حتى فى هذه الحالة قد يلزم عادة الاسراع أو الابطاء فى الامتداد الظاهرى للزمن الذى يستغرقه جزء معين الا أن المشكلة المشتركة فى كل الأحوال هى كيفية التغلب على الفرق بين الزمن الذى يستغرقة عرض الفيلم على الشاشة والزمن الذى تغطيه قصة الفيلم



جول وجيم ١٩٦١ يحتوى فيلم فرانسوا تريفو عل عدة امثلة مثيرة للاهتمام للطرق التي يمكن ان يعبر بها المخرج عن مرور الزمن



العام الماضي في مارينباد ١٩٦١ ويقدم فيه الان رينيه شخصيات بدون هوية محددة وتدفقا زمنيا بدون منطق واضح

ولنتصور على سبيل المثال قصه تجرى أحداثها خلال سبعين يوما تقديمها فى فيلم مدته تسعون دقيقة . ان السينمائى ذا العقلية الحسابية قد يجد الحل فى تخصيص كل دقيقة من دقائق العرض السينمائى لكى تعبر عن يوم كامل من الوقت الأصلى . والنتيجة عندئذ ستكون كارثة واضحة بطبيعة الحال .

لهذا نجد أن أحد المهام الرئيسية التى يقوم بها كاتب السيناريو هى الوصول الى تقويم زمنى يحدد الأيام المتفرقة التى تحدث خلالها مشاهد الفيلم . كما يحدد الفواصل الزمنية بين كل منها والمشهد الذى يليه . على أن تتوقف الفترة الزمنية التى يستغرقها كل مشهد على الشاشة على مدى ما تحتاجه أحداث المشهد من وقت كحد أدنى لكى تتوالى . وما يحتاجه جو المشهد وما يضمه من عواطف من وقت يكفى للتعبير عنها . واذا ما تم تحديد هذا أصبح لزاما على كاتب السيناريو مراعاة التوازن بين مشاهد الفيلم المختلفة والمحافظة عليه .



أحبك . أحبك . ١٩٦٨ ويتجه فيه الان رينيه الى الخيال العلمى كوسيلة لمتابعة دراسته للزمن

كما يجب أن يفكر كاتب السيناريو بكل عناية في الطريقة التي نحتفظ بها من الفترات الزمنية التي تفصل بين المشاهد وبعضها

ويتم التعبير عن مرور الوقت باظهار اختلاف ما بين حالة المنظر قبل الفاصل وبعده وقد لا يكون استخدام المزج البسيط هو الحل المناسب هناك عدة طرق شائعة يمكن استخدامها المرة تلو الأخرى دون أي خوف من أن تتحول الى كليشيه

فمثلا تغيير الاضاءة من النهار الى الليل أو من الليل الى النهار يعبر مباشرة للمشاهدين عن مرور فاصل زمني دون أي تفكير ومن الفروق الأخرى ذات التأثير السريع على المتفرج تغيير الملابس التي ترتديها نفس الممثل أو اختلاف المنظر الخلفي الذي يبدو وراءه أو امتلاء أو تفريغ بعض مكملات المنظر مثل مائدة الطعام ومطفأة السجاير خلافها



منتصف الظهر ١٩٥٢ فريد زينمان

وليس من الضرورى كقاعدة عامة تحديد الفاصل الزمنى الى عرب دقيقة وبالتالى فمن الأفضل عدم القطع الى لقطات قريبة لعقارب الساعه او لأوراق نتيجة الحائط أما فى الحالات التي تكون فيها للدقائق أهميتها الحيوية بالنسبة للمتفرجين ـ كما فى فيلم **منتصف الظهر** ـ فان القطع الى عقارب الساعة لن يبدو عندئذ وكأنه تصرف مبتذل على الاطلاق

ويمكن فى الأفلام الروائية استخدام الحوار للتعبير عن الفاصل الزمنى بحيث يمكن تحديده بكل دقة أو التعبير عنه دون تحديد فمثلا يمكن أن يتفق ممثل مع آخر على اللقاء فى التاسعة من صباح اليوم التالى فى محطة سكة حديد فيكتوريا وكل ما يلزمنا عندئذ أن نقطع مباشرة الى لقطة لمحطة سكة حديد لا داعى هنا للمزج الى عقارب ساعة المحطة ثم تتحرك آلة التصوير رأسيا الى أسفل لكى نقرأ لافتة تقول محطة فيكتوريا » ان المتفرجين سيكونون هناك قبلك

وربما كان أهم جانب من التعبير عن مرور الزمن هو استخدامه الايجابى لا استخدامه السلبى ان الاختلاف بين حالة المنظر قبل الفاصل الزمنى وبعده ممكن استخدامه لا لمجرد التخلص من وقت غير مطلوب ولكن لزيادة حدة التغيير فى تطور الموضوع اذ يمكن للفاصل الزمنى فى حالات كثيرة أن يعبر عن تغيير فى علاقات الشخصيات ومزاجهم وظروفهم ، أكثر مما يمكن التعبير عنه فى لقطات طويلة تحل محله

ولتوضيح هذا بطريقة بسيطة نقول أننا اذا قدمنا شخصا سعيدا ثم قدمناه بعد ذلك مباشرة حزينا فان هذا التصرف سوف ينقل هذا التغيير الى المتفرجين بوقع أكبر كثيرا مما يمكن أن ينقله مشهد توضيحى كامل

وبطبيعة الحال لا يكون التعبير عن مرور فاصل زمنى مجرد وسيلة تقحم على السيناريو فى اللحظة الأخيرة ان المشهد الذى يؤدى الى الفاصل الزمنى لابد وأن يكون قد تم بناؤه بالطريقة التى تكسب ذلك الفاصل الزمنى أهميته المقصودة

واذا أردنا التعبير عن مرور فترة زمنية قصيرة جدا مثل عندما يغادر ممثل احدى الحجرات ثم نراه فى اللقطة التالية مباشرة وهو يخرج الى الطريق فيكفى أن يغادر الممثل أمامنا الحجرة تماما فى آخر صورة

(كادر) من اللقطة الأولى وأن يدخل الصورة الأولى (أول كادر) من اللقطة التالية

ويعتبر استخدام الأحداث المتوازية وسيلة أخرى لمعالجة الزمن ان الحدث المتوازي - أي وقوع حدثين في نفس الوقت في مكانين مختلفين - يصلح كوسيلة سينمائية تساعد على خلق التوتر يمكننا أن نشاهد رعاة البقر ومن معهم من نساء وهم يكدسون قطع الأثاث خلف الأبواب بينما نرى الهنود الحمر وهم يلتفون ويتصايحون حول نار مخيمهم

ويأمل السينمائي بفضل القطع المتبادل بين مثل هذين الحدثين المنفصلين في أن يحافظ باستمرار على حالة التشويق والاثارة عند المتفرجين

ويمكن للسينمائي عن طريق القطع المتبادل أن يتخلص من قدر كبير من الزمن دون أن يلجأ الى حيل الفواصل الزمنية الصريحة يمكنه مثلا أن يبتعد عن بيت المزرعة لكي يقدم الهنود الحمر لمدة دقيقة واحدة من زمن العرض على الشاشة وبذا يسهل عليه التخلص في الواقع مما قد يستغرق أكثر من خمس دقائق من الزمن الفعلي

وعلينا ألا نبالغ في هذا الى الحد الذي يصبح الامر فيه غير مقبول. ويمكننا أن نؤكد في هذا الصدد أنه كلما زاد القطع الى لقطات منفصلة خلال كل دقيقة من زمن الشاشة ، كلما أمكن استيعاب مدة أطول من الزمن الفعلي

ويمكن تنفيذ المزيد من تصرفات معالجة الزمن على نطاق ضيق خلال مرحلتي التصوير والتركيب (المونتاج) أيضا الا أنه يجب على المخرج ألا ينسى مطلقا أنه لا يمكنه أن يفعل ذلك الا بتغطية الأحداث من أكثر من زاوية تصوير

فمثلا يمكن اختصار الأحداث المملة مثل كتابة شيك اذا توفرت لدينا عدة زوايا للتصوير للقطع فيما بينها بينما اذا تم تصوير ذلك الحدث من زاوية تصوير واحدة فاننا سنرتبط بالزمن الفعلي الذي تستغرقه كتابة الشيك وبالمثل يمكن في حالة الأحداث السريعة جدا

مثل تسليم شيء صغير من يد ممثل الى يد الآخر أن نطيل الزمن السينمائي لها اذا غطيناها من أكثر من زاوية تصوير وذلك عندما نلزم أن نتيح للمتفرجين أن يلحظوا ما يدور أمامهم

● **الفكرة**

أيا كان موضوع الفيلم فان الخط العام للقصة يتعرض لعدة تعديلات قبل الوصول الى نسخة الفيلم النهائية المعدة للعرض وإذا كان على الفيلم أن يتحمل ما سيمر به من تحولات متعددة فعليه أن يتضمن عنصرا أو أكثر من العناصر القوية التي توحد بين أجزائه هذه العناصر هي التي تتشكل منها فكرة الفيلم

ولا تحتاج الفكرة لأن تكون جديدة مبتكرة ، ولكن يجب أن يسهل ادراكها والاحساس بها وأن يكون التعبير عنها واضحا وصادقا وبما أن السينما هي احدى وسائل التعبير الجماهيرية فيلزم أن ننوء الى التيسير على المتفرجين الذين يخاطبهم الفيلم لكي يدركوا فكرة المخرج ويفهموها وعلى المخرج أن يكون قادرا على أن يقودنا ببصيرته النافذة الى جوانب محددة من شخصياته أو الى الموقف الذي يضمهم وأن يقول شيئا عن ظروف هؤلاء البشر وقد تكون لفكرته معالجة خاصة بعيدة عن السرد الروائي

وإذا فحصنا أعمال بعض المخرجين يمكننا أن نميز علاقة تربط بين أفكار أحد أفلامهم وفيلم تالى له وبالرغم من أن كل فيلم منها كامل فى ذاته الا أنك تدرك بوضوح وجود فكرة تجد تعبيرا عنها فى عدد من الأفلام المتتالية لنفس المخرج لقد اهتم **فيلليني** مثلا فى فيلمه **الحياة الحلوة** » وفيلمه **ساتيريكون** » وغيرهما بأثر الثراء فى افساد المجتمع المعاصر في روما وكان **دى سيكا** من قبل قد فحص فى فيلميه «**سارقو الدراجات** و **امبرتو د** » أثر الفقر فى افساد المجتمع أيضا



ساتيريكون ١٩٦٩ فيديريكو فيلليني



سارقو الدراجات ١٩٤٨ فيتوريو دى س



الصمت ١٩٦٣ انجمار برجمان

وهناك سينمائى آخر يثير الاهتمام الى حد بعيد وملتزم الى أقصى حد هو **ساتياجيت راى** ان عينه تدرك كل التغييرات التى تحدث فى البنغال المعاصرة ولديه موهبة الالمام بكل التفاصيل اللازمة لهذه النوعية من الأفلام ويقودنا فهمه للشخصيات داخل أفلامه الى مشكلة هامة على كل مخرج جديد أن يواجهها الا وهى رسم الشخصيات



ساتياجيت راي يخرج   أغنية الطريق   ٩٥٤



« ابنتان » ١٩٦١ ساتياجيت راي

● رسم الشخصيات

سنتعرض فى فصل ٩ الى عدة طرق لمعالجة رســـم الشخصيات والارتجال ونود هنا أن تركز على اعتبار واحد عام اذا كان المخرج يتعرض للعلاقات الانسانية فى ســيناريو فيلمه فمن المهم له أن يعرف شخصياته تماما وبأعمق مما يحدده السرد المباشر ولكى تســهل عليه معالجة موقف فى الوقت الحاضر يلزمه أن يخلق تصـــورا ذهنيا كاملا لشخصياته حتى وقت حدوث هذا الموقف ويمكن لهذا أن يتم كتدريب على التصور المباشر ولا مفر عندئذ من أن يلجأ المخرج الى الاســتعانه بتجاربه الخاصة والى معرفته الحميمة بتجارب الآخرين وقد تسبب هذه المهمة عدة مشاكل للمخرج المبتدىء حيث أن خبرته بالحيــاة محــدودة نسبيا اذا قارناها مثلا بخبرة مخرج يبلغ الخمسين من عمره

وعندما يدرس المخرج السيناريو عليه أن يسأل نفسه بكل تواضع ان كان فى امكانه أن يكسب الشخصية القدر الكافى من الاقتناع بما يكفى نجاح الفيلم على الأقل ومن المهم أيضا بالنسبة للممثلين أن تكون لديهم فكرة كافيــة عن خلفية الشخصيات حتى يكتسبوا ثقــة أكبر فى الأدوار التى يؤدونها

وهناك بطبيعة الحال بعض المخرجين ومن أشهرهم «انتونيونى» الذين يتعمدون ألا يحيطوا الممثلين الا بأقل قدر ممكن من المعلومات الا أن انتونيونى نفسه يعرف كل شىء عن شخصياته حتى يمكنه أن يضيف الى كل لقطة هذا القدر الكافى من التفاصيل المقنعة

أما عن القرارات الخاصة بكمية المعلومات عن الشخصيات التى يلزم أن يكشف المخرج عنها أمام المتفرجين ، فهذا أمر منفصل يمكنه أن يكون غامضا أمام المتفرجين اذا لزم الأمر ولكن ليس أمام نفسه

وتختلف كمية التفاصـــيل التى يتم تدوينها فى السيناريو اختلافا كبيرا حسب المخرج وقد يجد كل مخرج فى حد ذاته وفى خلال مراحل تطوره أنه يعالج بعض الأفلام بطريقة تختلف عن معالجته للأفلام الأخرى. وهناك مخرجون مثل هتشكوك يقومون باعداد واف كامل للتفاصيل بحيث يوضح مقدما كل صورة وكل زاوية تصوير مع تحديد موقع كل

لقطة داخل السياق الكامل للفيلم قبل أن يبدأ التصوير بينما نجد من ناحية أخرى بعض المخرجين الذين يعتمدون على الارتجال وهم فى مكان التصوير لكى يحصلوا على ما يريدونه من تأثير

« تتراوح السيناريوهات من السيناريوهات التنفيذية المدونة بكل عناية والمبنية بكل دقة ، الى الخطوط الارشادية للارتجال اعتمادا على الموضوع ونوع الفيلم الذى يريد أن يصنعه المخرج وأيا كان نوع الفيلم فالأمر يقتضى التخطيط مقدما بكل عناية نظرا لطبيعة العمل السينمائى وما يحيط به من تعقيدات وارتباطات يجب أن يتم تخطيط السيناريو مقدما حتى ولو كان يعتمد على قدر كبير من الارتجال ومن التصوير الحر بدون أى قيود يجب أن تعرف تماما أين تتجه » **(ريللا)**

● المرونة

يمكن للاعداد الوافي في المراحل الأولى من تطوير السيناريو أن يمنح المخرج القدرة وان بدا هذا متناقضا على اجراء تعديلات فى آخر دقيقة لتحسين مشاهد الحركة

اذا كنت تعرف بالضبط مقدما ماذا سوف تفعل يصبح فى استطاعتك عندئذ أن تكون مرنا قد يحدث شيء فى مكان التصوير يغير من أفكارك يجب أن تكون متفتحا دائما وأن يكون هناك مكان لمزيد من التطور وهكذا تغير خطتك وكلما كانت الخطة كاملة التفاصيل كلما كان من الأسهل عليك أن تغيرها وكل التفاصيل الصغيرة التى تغيرها ستجد مكانها المناسب فى الخطة العامة الكاملة التفاصيل

وكل مخرج جدير بهذا اللقب يغير فى السيناريو واذا كان لا يقوم بعمل بعض التغييرات والتعديلات من آن لآخر فهناك خطأ فيه شخصيا فغالبا ما تستجد خلال كل مرحلة الاعداد ظروف تستلزم اجراء بعض التعديل فى السيناريو وبعد أن تكتمل كل الاستعدادات ويتم تجهيز المناظر أو مواقع التصوير وتصبح كل المعدات فى أماكنها يتم استدعاء كاتب السيناريو لاعادة الكتابة مراعاة لما استجد من ظروف » **(ريللا)**

كما تصلح فترة التدريب (البروفات) لظهور عدة اكتشافات جديدة حول الشخصيات تشق طريقها لتفرض نفسها على السيناريو

« كان الممثلون فى فيلم « **راعي بقر منتصف الليل** » يضيفون بعض الشيء الى السيناريو الأصلى فقد اكتشفنا أشياء فى مشاهد معينة كنا نهيىء انفسنا لها مقدما وبالاعتماد على الارتجال وجدنا بعض الاضافات التى تتمشى مع مشهد ما وبهذا المعنى يكون الممثلون قد اسهموا كثيرا فى السيناريو انني أهتم بتوضيح الهيكل العام للفيلم بكل عناية خلال ثلاثة أو أربعة تسويدات وعندما يبدأ التصوير أمضى كل ليلة سابقة للعمل فى اضافة الحواشى والملحوظات للسيناريو بكل عناية وأحاول ألا أكون عنيدا جامد الرأى خاصة اذا كان المشهد يتطلب من الممثلين جهدا كبيرا من الأداء وبمعنى آخر ليست المسألة مجرد جزء من الحركة أو الحالة فى مثل هذه المواقف أفضل أن أقضى الجزء الأول من الصباح فى اجراء التدريبات مع عدد قليل من الفنيين وعدد من بديلى الممثلين داخل المنظر ثم يمكننى بعد ذلك أن أجرى التدريبات باطمئنان مع الممثلين مع اعطائهم الاحساس بالمرونة ولدى خطة واضحة فى ذهنى وعلى الورق عن كيف سأصور المشهد ولكن من السخف أن أجد نفسى فى حالة من الجمود والاصرار ؛ الا اذا كانت لدى أسباب قوية تدعو لذلك من الناحية المرئية أو التكنيكية » **(شليسنجر)**

« كنت فى وقت ما ابحث عن أدق التفاصيل فى مرحلة الاعداد وكنت أقوم كذلك باعداد كل الجانب المرئى خلال الفيلم جميعه كنت أدرس كل لقطات الفيلم مقدما وكنت أجد فى ذلك الطريق السليم لكى اغرس فى مخيلتى كل ما كنت أنوى عمله الا انني كنت أجد أيضا صعوبة وقتئذ فى استيعاب ما قد يسهم به مدير التصوير أو المصور أو الممثلون واذا كان الشخص منا قد أعد كل التفاصيل مقدما فقد يصعب عليه أن يعدل ما أعده لكي يستوعب ما قد يقترحه الآخرون أما الآن فبالرغم من أننى أدبر كل شيء مقدما بعناية ، الا انني لا اسمح للسيناريو بأن يقيد حريتى مثلما يفعل قميص المجانين » **(لوزى)**

● سيناريو المشاهد الرئيسية

يفضل أغلب المخرجين المعاصرين أن يتمتعوا بأكبر قدر ممكن من المرونة فى مرحلة التصوير . ولا يرحبون بالعمل حسب سيناريو تم تحديد كل لقطة فيه بكل دقة مقدما . ويتم تقسيم السيناريو الى «مشاهد رئيسية» . وهى كل جزء من الحدث كامل فى حد ذاته ويدور فى مكان واحد . وقد يتكون المشهد الرئيسى من عدة لقطات تشكل فيما بينها بعد تركيبها جزءا متحدا من الحدث .

وميزة الأخذ بنظام سيناريو المشاهد الرئيسية هى اتاحة الفرصة للمخرج لكى يستفيد مما تنفذ اليه بصيرته خلال رسم الشخصيات ومما يكتشفه خلال مراحل التدريبات . كما يمكنه استخدام أى حركة أخرى مرتجلة اذا اتضح له أن هذه الحركة تبدو امتدادا مناسبا للحركة المحددة مقدما .

انني أعمل دائما من سيناريو مقسم الى مشاهد رئيسية فقط وأحيانا بدون هذا أيضا . وأنا لا أستخدم حركات آلة التصوير اطلاقا . ويمكنك أن تقسم المخرجين الى نوعين : هناك أولئك الذين يعدون كل شئ مقدما على الورق . وهناك أولئك الذين لا يعرفون ماذا سيفعلون الا عندما يتواجدون فى مكان التصوير . وأنا ضمن النوع الأخير . انني أعرف ما هى القصة . وما هى قيمة المشهد داخل التطور العام للفيلم ؛ وما هو «الجزء» الذى أريد أن أوضحه . ولكننى انتظر حتى يوم التصوير الفعلى لكى أقسم المشهد الرئيسى الى الأوضاع المختلفة للتصوير .
(ريتشاردسون)

واذا كان المخرج يعتمد على سيناريو مشاهد رئيسية . فمن المهم فى هذه الحالة أن يحيط مركب الفيلم (المونتير) علما بكيف سيتم تركيب كل مشهد . ويجب أن يدرك مركب الفيلم الايقاع العام لكل مشهد والا تعذر عليه أن يعرف أين تقع اللقطة المقتطعة وأين تقع اللقطة القريبة وهكذا .

يجب أن يكون السيناريو محكما وقاطعا . وحتى اذا كان المخرج يعتمد على سيناريو مشاهد رئيسية فقط فيجب عليه أن يقوم بتأدية واجبه المنزلى كل مساء . أى أن على المخرج أن يحدد بكل دقة قبل أن

يبدأ التنفيذ كيف سيتصرف مع كل مشهد رئيسى وكيف سيوضح لقطاته ومن المهم جـدا فى هذه الحالة أن يعرف مركب الفيلم كيف سيتم التصرف مع كل مشهد رئيسى حتى تتضح له الرؤية حول نمط التركيب الذى ستوفره له اللقطات المصورة » **(كول)**

● الحوار

من الممكن أن يكون الحوار السينمائى أكثر واقعيـة من الحوار المسرحى حيث أنه لا يحتاج غالبا الى أن يكون موجها الى الجمهور بل هو أصلا ما يقوله الأشخاص لبعضهم فى الواقع

ونجد من جهة أخرى أننا نحتاج الى كلمات أقل فى الفيلم عنه فى المسرحية ولذا تكون اهمية هذه الكلمات أكثر تركيزا ويصلنا فى المتوسط من مكبرات الصوت المثبتة خلف شاشة السينما ثلث عـدد الكلمات التى تصلنا عادة من افواه الممثلين على المسرح ، للتعبير عن نفس القدر من المعلومات

وفى نفس الوقت فان أى جمل حوار موجهة الى الجمهور عن عمد سوف تبدو مفروضة وغير طبيعية فى السينما

وبالرغم من كل هذا فمن الضرورى فى أغلب الأحوال استخدام الحوار السينمائى لنقل المعلومات ويجب فى مثل هذه الأحوال التأكد من أن هذا الحوار يتمشى مع روح الشخصية وأن يتم نطقه بصورة مقنعة تحت هذه الظروف الخاصة

يجب أن نتردد فى قبول الجمل التى تبدأ بتعبيرات مثل « وكما تعرف فقد كنت دائمـا » أى أنه يجب على المخرج أن يتجنب أن يقوم شخص ما بتقديم تحليل علنى لشخصيته الى شخص آخر ؛ خاصة اذا كان من المفروض انهما يعرفان بعضهما جيدا يمكن تقديم مثـل هذه المعلومات عن طريق سلوك هؤلاء الأشـخاص وتصرفاتهم والتعبير بالكلمات التى يمليها الموقف فقط

أما اذا كان من الضرورى أن يتولى الحوار تقديم حبكة الرواية فيلزم الحذر حتى لا يبدو من الواضح جدا أن هذا هو الغرض الوحيد من وراء كتابة الحوار ويمكن الوصول الى هذا بأن نجعل جمل الحوار تخدم غرضين فى وقت واحد وذلك بأن تجعلها تبرز شخصية المتحدث أيضا

واذا كان الموضوع يتطلب كمية كبيرة من الشرح فمن الأعقل أن نعود الى السرد المباشر مهما كان رأى الحريصين على الفن السينمائى وصفائه

ويمكننا أن نستخدم جهاز تسجيل صوتى وندع الممثلين يختبرون النتيجة ويمكننا بهذه الوسيلة أن نصل الى مستوى طبيعى مقبول من كتابة الحوار كما يمكن كحل بديل أن نصل الى مستوى مماثل عن طريق الارتجال مع الممثلين خلال مرحلة كتابة السيناريو

الا انه يمكن أن نصل الى مستوى أعلى من هذا للحوار السينمائى اذا عثرنا على الكاتب ذى الموهبة الفائقة

وقد يصبح الحوار عملا أدبيا دون أن يكون كاتبه أديبا وما لم يكن فى امكانك أن تتعاقد مع أديب مثـــل **هارولد بنتر** أو أن تصـــل أنت الى نفس مستواه فمن الأعقل أن تكتفى بالأسلوب الطبيعى فى أغلب الموضوعات

أما فى حالة الموضوعات التاريخية فان الكاتب الموهوب يصبح ضرورة لا غنى عنها فمن جهة يجب أن نتفادى الوقوع فى نماذج الفيلم التاريخى الهوليوودى المليء بالادعاء والتكلف ومن جهة أخرى يجب أن نتفادى الوقوع أيضا فى الأسلوب الذى يثير السخرية والضحك ويمتلىء بالمفارقات التاريخية

ومن التهور الاعتماد كلية على ارتجال الحوار فى آخر لحظة الا فى حالة الموضوعات التسجيلية وسينما الحقيقة وحتى فى هـذه الحالة فيلزمنا شخص بارع ليتعـــامل بالمقص مع الشريط المغنـــاطيسى والا توفرت لدينا كمية هائلة من الكلمات

ويعتمد الارتجال فى آخر لحظة فى حالة الأفلام الروائية على اداء الممثلين للشخصيات وغالبا ما تكون النتائج الطبيعية والسلاسة

التى نحصل عليها بهذه الطريقة أمرا سطحيا   لا يتلاءم مع تتابع المشاهد ككل

ولا يعنى هذا أنه لا يمكن للمخرج ولا للممثلين تغيير اى جملة حوار وهم فى مكان التصوير   ولكن على المخرج أن يفعل هذا بمنتهى الحذر وان يحافظ على تحكمه الكامل فى مجموعة الممثلين وعلى حاسته فى الحكم على الأمور

● الاقتباس

يعتمد عدد كبير من الأفلام فى الموضوع على نص مسرحى أو على رواية أو قصة قصيرة   وهناك عدد من المنتجين لا يهتمون بقراءة أى سيناريو يعرض عليهم ما لم يكن قد أحرز نجاحا من قبل فى المسرح أو نجح كذلك عند نشره في صيغة أخرى   وأهم ما يصادف كاتب السيناريو من مشاكل عند تحويل قصة الى صيغة سينمائية هو مشكلة الاختيار

ان القصص الطويلة تتهادى   انها تنمو على مهل   ان قراءة أى قصة طويلة لا تتم عادة فى جلسة واحدة   بينما نجد أن مشاهدة أى فيلم روائى تتم فى جلسة واحدة   وهذا الفرق هام جدا   وعلى هذا يجب أن تتم قراءة السيناريو المكتوب فى جلسة واحدة أيضا   وليس التركيز المطلوب هنا فى الطول فقط   ولكن فى جوهر القصة   وتصبح المهمة المطلوبة هى اعادة صياغة الجوهر بطريقه تلبى كل مطالب الفيلم من وجهة نظر الجمهور الذى سيشاهده   وغالبا ما تكون المشكلة الرئيسية أمام الاعداد السينمائى عن قصة هى المضمون الادبى البحت لهذه القصة.
وما أقصده هنا بالمضمون   الأدبى» هو انه مضمون لفظى وليس مرئيا وعلى كل حال لا يمكنك أن ترى ما يفكر فيه غيرك   لابد من صياغة ذلك التفكير بطريقة مرئية   ان الحوار مثلا فى أى كتاب يتهادى على مهل مثل الحوار فى الحياة الحقيقية   ان الناس عندما يجلسون للمناقشة حول مائدة يستغرقون وقتا طويلا قبل أن يقولوا شيئا محددا
ولا يمكن لكاتب السيناريو أن يحل هذه المشكلة باستبعاد الحوار كلية بل يجب عليه أن يعيد كتابته   مع مراعاة ما يسمح به الوقت السينمائى



بعيدا عن الزحام الهائج   ١٩٦٧ وجون شلسنجر يخرجه



" كيس   ١٩٧٠ كين لوتش

على الشاشة وعلى هذا فالاعداد السينمائى عن قصة عبارة عن اعادة خلق وفى هذا ما يغضب الكثيرين » (**ريللا**)

وهناك مشكلة أخرى الا وهى اختيار أفضل كاتب سيناريو للقيام بمهمة الاقتباس حيث أنه من الضرورى أن يكون تصور المخرج للقصة الأصلية منعكسا على السيناريو على كاتب السيناريو أن يرى فى القصة ما يراه المخرج بالضبط واخذ **جون شـــليسنجر** يبحث عن كاتب يرى فى قصة **جيمس ليو هيرليهى** راعى بقر منتصف الليل نفس ما كان يراه هو فيما يتعلق بالصفات الأساسية للشخصيات الرئيسية وعلاقتهم ببعضهم البعض

« بدأنا فى فيلم « **راعى بقر منتصف الليل** » بكاتب كنت أشعر أنه لا يحب القصة الاصلية بالقدر الكافى كان يرغب دائما فى تعديلها وتغييرها كان يقول مثلا انه مما يثير العاطفة أن نجعل راتسو أعرجا وكان دائما يتجه بالشخصيات فى اتجاهـات لا أقتنع بهـا وبدون اى مبررات مقبولة وكتب تسويدتين قررنا بعدها الاستغناء عنه وكنا لا نعرف ماذا نفعل بعد ذلك حتى تســـلمت سـيناريو آخـر لكى أبحثه يتعلق بمشاكل التهريب فى الولايات المتحدة ولم أكن أعرف شيئا عن كاتب هذا السيناريو ولكننى طلبت منه أن يعمل فى راعى بقر منتصف الليل » وقدم لنا تسويدة فى ستين صفحة لم تكن مرضية بأكملها فبدأنا من الأول كنا نعمل سويا عن قـــرب نناقش مشهدا لكى ينفرد بعيدا بعدها ليكتب عشرة صفحات أو ما الى ذلك وقمنا برحلات الى تكساس وفى الواقع ركبنا السيارات مسافة ثلاثة آلاف ميل لمجرد الاحساس بالمكان كانت هناك أشياء كثيرة عن أمريكا كنت قد لاحظتها عبر السنين الطويلة وكنت اعتقـــد أنه يجب أن يتضمنها السيناريو مثل الطريقة التى يقدم بها المذيع آخر احصائيات الاصابات فى فيتنام بنفس نبرة الصوت التى يقدم بها الاعلانات التجارية ان كل شىء يبدو وكأن له نفس القدر من الاهمية »

● **الاقتباس عن المسرح**

بالرغم من أن هناك بعض التشابه بين مظاهر الشكل المسرحي والشكل السينمائي الا أن اعداد سيناريو للسينما عن نص مسرحي كثيرا ما يسبب العديد من المشاكل ومن الصعوبة أن يصل الكاتب الى صيغة سينمائية خالصة من حيث عدة اعتبارات اذا كان يعتمد فى مادته على المسرح ان الاختلاف الرئيسى بين الرواية والمسرحية من وجهة نظر الاقتباس للسينما هو أن الكاتب يتمتع فى الحالة الاولى بقدر أكبر من حرية الحركة وبما أن المسرحية تكتب خصيصا للمسرح فان الرغبة فى الخروج بالشخصيات خارج حدود خشبة المسرح تستلزم ادخال بعض الاضافات على النص بينما نرى من ناحية أخرى أن مشكلة اعداد السيناريو عن رواية تنحصر في الاختيار والتركيز كما سبق ان أوضحنا

وعلى هذا فالروايه تتميز بوفرة المادة (عادة) وكذا ادراك الايقاع وتدفق الزمن داخل بنائها وهو ما يزيد من ارتباطها بالشكل السينمائى ان أكثر النقد الذى يوجه الى الفيلم المأخوذ عن رواية هو الحرية الزائدة في الاقتباس والاستغناء عن كثير مما ورد فيها بينما نجد من ناحية أخرى أن أكثر النقد الذى يوجه الى الفيلم المأخوذ عن مسرحية هو أنه يبدو كمسرحية مصورة تقل فيها الحركة

ويهدف مثل هذا النقد ـ وان كان له مايبرره أحيانا ـ الى الحرص على الفن السينمائى دون أن يتيح الفرصة لحقيقة انه من المشروع تماما أن تصور مسرحية جيدة كما هى وأداء ممثليها الجيد لكى يمكن ان يشاهدها عدة ملايين من الناس الذين لا يمكنهم أن ينتقلوا الىبرودواى أو شافتسبرى أفنيو

واذا كان النظام الاقتصادى للمسرح نفسه قد أدى بالمؤلف الأصلى ان يكتب مسرحية تتسم بجو مقبض مكتوم فان المخرج السينمائى الذى يعتمد على هذه المسرحية نفسها يكون قد ألحق بها ضررا واضحا اذا ما اضاف أماكن متعددة من عنده وخرج بها الى الهواء الطلق لا يوجد سبب على الاطلاق يمنع مثل هذه المسرحية من أن تكتسب الصفة السينمائية بالرغم من محافظتها على بيئتها المحدودة مع عدم الحاجة الى



من يخاف من فرجينيا وولف   ١٩٦٦ مايك نيكولز



حارس البيت   ١٩٦٣ كليف دونر

احتفاظ الأداء المسرحي بمبالغته وبطابعه الخاص والمثـــال الجيد لهذا التحويل البارع هو اخراج **كليف دونر** لمسرحية **هارولد بنتر** **حارس البيت** في فيلم سينمائي يحمل نفس الاسم

وغالبا ما يتسبب اقحام المشاهد والاماكن على المسرحيـــة لمجـــرد التنويع والخروج الى الهواء الطلق في أن يجعلنا نتململ في مقاعدنا في انتظار أن يعود بنا السيناريو الى الخط الدرامي الأصلي

واذا أعجب السينمائي بمسرحية فقد يكـــون من الأفضـــل أن يتركها في حالها أو فلينقلها الى السينما بكل اخلاص وكأقرب ما يمكن الى الأصل ٠أما اذا أعجبته الفكرة الرئيسية للمسرحية ورغب في نقلها الى السينما فليأخذ الفكرة فقط وليبني حولها فيلما من أول وجديد واذا لم يلجأ السينمائي الى أحد هذين النقيضين فقد يقدم حلا وسطـا لا يقدم ولا يؤخر

ويجد المخرجون ذوو الصلات القوية بالمسرح صعوبات عدة في حالة التحويل من وسيلة تعبير الى أخرى خاصه اذا كان قد سبق لهم أن أخرجوا نفس المسرحية على المسرح ويناقش **توني ريتشاردسون** وله دور متميز في المسرح يماثل دوره المتميز في السينما فيما يلي بعض مشاكله

كنت دائما أريد أن أخرج افلاما سينمائية الا انني بدأت في المسرح وكان من المستحيل بالنسبة لي أن أصنع أفلاما في ذلك الوقت وكان الطريق الوحيد لدخولي السينما هو من خلال المسرح والتليفزيون٠ ولدي خلفية أدبية قوية مثل بعض الانجليز الخلاقين،وعندي ذوق حساس للكتابة كما انني معجب بالأدباء المتازين وان كان هذا يصعب الامور في السينما حيث أن الأدباء المتازين يرفضون الكتابة للسينما وأيا كان الأمر فقد تسببت خلفيتي المسرحية في خلق عدة مشاكل عندما كان علي أن أنقل من المسرح الى الشاشة وفي الواقع أنا لا أعتقد أنها فكرة جيدة على الاطلاق فمن الأفضل دائما في السينما أن تعمل من مادة أصلية فهذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكن بها فهم الفكرة في شكل سينمائي واذا كنت قد أخرجت عملا في المسرح من قبل فمن المستحيل أن تفكر فيه تفكيرا جديدا لأنه أصبح مصبوبا في قالب معين انك عندما

تتعهد عملا فى وسيلة للتعبير لا يمكنك حقيقة أن تنقله الى وسيلة أخرى »

● السيناريو التسجيلى

يرى البعض أن الفيلم التسجيلى لا يحتاج الى سيناريو مسبق واذا كان **روبرت فلاهرتى** قد اتبع هذا الأسلوب فيما مضى الا أنه قد التقط ملايين الأقدام من الفيلم الخام ليقدم عددا محدودا من الأفلام وليس لكثير منا نفس سحر أسلوبه كما أنه ليس متاحا لاحد فى أيامنا هذه نفس المعدل المرتفع من استهلاك الفيلم الخام وكذلك يتطلب أسلوب « سينما الحقيقة » معدلا مرتفعا أيضا ولكن اذا تم التصوير على مقاس ١٦ مم فقد يسهل عندئذ العثور على ممول

ومن جهة أخرى قد يعمل أغلبنا وفق ميزانية محددة وهذا يستلزم الوصول مقدما الى سيناريو بشكل أو بآخر

ان جوهر كتابة السيناريو لأى فيلم تسجيلى هو اجراء البحث بصورة وافية شاملة والذى يتطلب عادة عدة أسابيع من الانهماك والتركيز فى كل ما يتعلق بالموضوع وبيئته

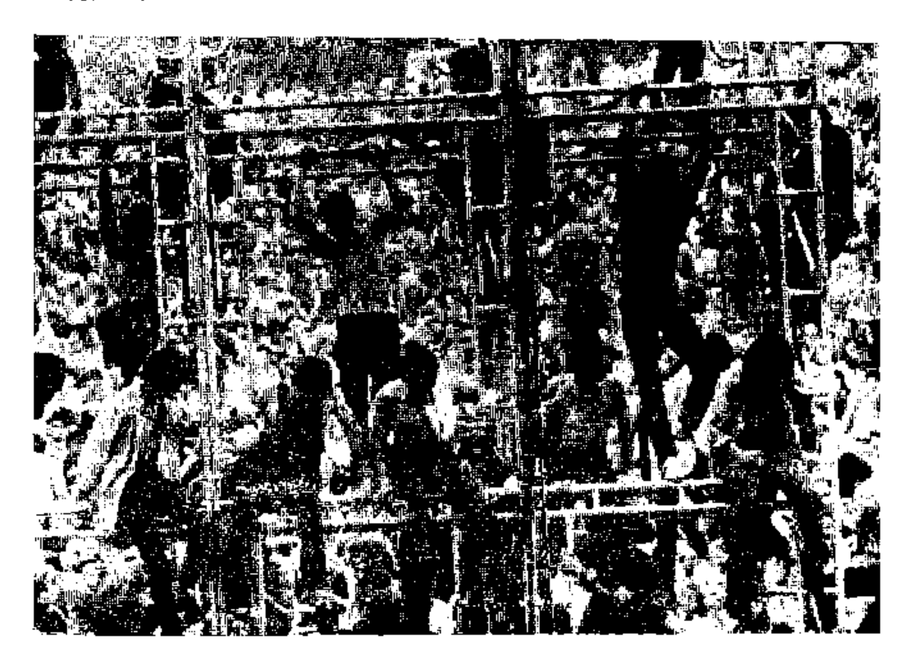
ولا يكتفى السينمائى خلال هذه الفترة بجمع المعلومات من أجل السيناريو بل عليه أيضا أن يتعرف على الأشخاص المرتبطين بالموضوع وأن يختار من يصلح منهم للظهور فى الفيلم وأن يصبح هو نفسه عضوا يرحب به الجميع فى هذه البيئة الجديدة باختصار ؛ ليس عليه فقط أن يتعرف على الأفراد الموجودين بل يجب أن يتعرفوا عليه أيضا

ويمكنه فى الوقت نفسه أن يفحص الامكانيات الطبيعية للبيئة أى أفضل الأماكن للتصوير مع تسجيل الصوت المتزامن؛وظروف الاضاءة بما فى ذلك مصادر التيار الكهربائى المتاحة ومدى توفر مساحات تسمح باللقطات البعيدة وهكذا

ولكن أهم ميزة لفترة البحث هى مواجهة السينمائى للحقيقة · يجب أن تقارن الأفكار المسبقة بالحقائق وأن تطبق الاحصائيات على الناس



• وثيقة فارو » ١٩٧٠ انجمار برجمان



• وودستوك ١٩٧٠ مايكل وادلى

لادراك مدى دقتها هناك وقت كاف لكى ينمو حب الموضوع حتى ولو انتهى الأمر بكراهيته

ويجب أن يرتب السينمائى أن يتقاضى أجرا منفصلا عن مهمة البحث وكتابة السيناريو كلما أمكن ذلك ومثل هذا المطلب ليس ضروريا فقط لتغطية المصاريف خلال تلك الفترة ولكنه يساعد على التأثير على ممولى الفيلم وعلى المسئولين عن البيئة التى ينوى تصويرها لابراز أهمية تلك المرحلة الحيوية فى صناعة أى فيلم تسجيلى جاد

وأكثر من هذا فان الممول فى أغلب الاحتمالات سوف يواصل انتاج الفيلم كى يبرر صرف هذا المبلغ المتواضع عما لو كان السينمائى قد قام بمهمة البحث وكتابة السيناريو على البيعة

ويمكن تنسيق السيناريو التسجيلى بطريقة بسيطة من حيث الكتابة ترسم خطا رأسيا فىمنتصف الصفحة والى يسار هذا الخط نكتب الحركة أى المرئيات والى اليمين ندون الصوت ومن المهم ألا نهمل العمود اليمين حتى لو كتب الواحد منا كلمة موسيقى » أمام مشهد فان هذا سوف يذكره على الأقل بأن يصور هذا المشهد بأسلوب مختلف تماما عن مشهد آخر تصاحبه مؤثرات فعلية أو حوار (على القارىء العربى أن يراعى أنه عند كتابة السيناريو باللغة العربية يكون الوضع عكس ما هو مذكور هنا من حيث استخدام العمود اليسار والعمود اليمين)

أما اذا كان الفيلم يتطلب نوعا من التعليق فمن الأفضل تدوين مسودة لما يجب أن يقال وباستمرار مرحلة كتابة السيناريو ومن بعدها مرحلة التصوير ثم التركيب يمكن عندئذ استبعاد جانب كبير من التعليق المبدئى وتعويضه بوسيلة اتصال مرئية **(انظر ملحق أ)**

واذا لم نراع معالجة التعليق أثناء مرحلة كتابة السيناريو فقد نجد أمامنا عدة مشاكل عندما نصل الى المراحل الأخيرة للتنفيذ لا توجد مشكلة أكبر من أن تجد لديك مادة مرئية تزيد كثيرا عن التعليق الذى سوف يصاحبها أما اذا واجهت العكس وهو أن يكون الشرح الحيوى الذى لا يمكنك أن تختصره يزيد عن ثلاثين ثانية مثلا بينما يصاحب

صورا لا تزيد عن خمس ثوان فيمكنك عندئذ أن تتحايل على ذلك بأن تجعل التعليق يستمر على صور أخرى لا علاقة لها به

ومن الأهمية استخدام آلة تصوير فوتوغرافي خلال مرحلة البحث ان الصور الفوتوغرافية تحقق غايتين في وقت واحد فهي مرشد هام للسينمائي في المراحل التالية كما أنها تشكل أفضل طريقة لعرض الموضوع على الممول الذى غالبا مالا يقبل أن يقرأ ما يعده السينمائي من تخطيط للفيلم بكل ما يضمه من اصطلاحات فنية وتقسيم الى صوت وصورة يجب في هذه الحالة كتابة عرض أدبى لما تنوى أن تصوره في الفيلم وسوف يسهل فهم ذلك مباشرة ما دامت توضحه الصور الفوتوغرافية

واستخدام جهاز تسجيل للصوت له أهميته أيضا أثناء مرحلة البحث كما أن الالمام بالكتابة بطريقة الاختزال يعتبر ميزة أكثر أهمية٠

ويجب اعتبار كل جمل الحوار المدونة في السيناريو دليلا يهتدى به وعندما تحين مرحلة التصوير الفعلى فان المخرج سيستخدم دليل الحوار لكي يذكر الذين يشتركون في القائه بما يجب أن يتحدثوا عنه ثم يقوم عندئذ بتسجيل ما سوف يقولونه بتعبيراتهم هم

● التقاليد

هناك تقليدان أدبيان يجب تطبيقهما منذ بدء المراحل الأولى لكتابة السيناريو وأن يستمر استخدامها حتى تتم كتابة السيناريو في صيغته النهائية

١ ــ صيغة المتحدث الجمع

استخدام صيغة المتحدث الجمع أى نحن « التي تستخدم للتعبير عن الملك أو رئيس التحرير هى الصيغة المناسبة لاختزال كلمات المخرج وآلة التصوير والمشاهدين فنقول نتحرك الى الأمام تجاه ستيلا » أو « وبينما نتحرك أفقيا مع مارك تجاه النافذه ونتحرك عبر ظهر يده

نرى كما لو كان من وجهة نظره لافتة النيون التى تضىء فى المستوى الخلفى »

أما اذا كان تقليد استخدام صيغة المتحدث الجمع لا يحتمل فيمكن اغفاله ولكننا ببساطة سوف نستخدم بدلا منه عدة كلمات

٢ ـ صيغة المضارع

يجب أن تتم كتابة كل الملخصات والخطوط العامة والمعالجات والسيناريوهات فى صيغة المضارع ولا يعود استخدام هذا التقليد لمجرد الراحة ولكنه انعكاس للطبيعة الأساسية لوسيلة التعبير هذه لا وجود للفيلم الا فى صيغة الحاضر مثله مثل سائر الوسائل السمعية البصرية

وحتى اذا عدنا « فلاش باك » الى الماضى أو تقدمنا « فلاش فورورد » الى المستقبل فبمجرد أن نغير الزمن فى أقل من ثانية فان المتفرجين يجدون أنفسهم فى « حاضر » آخر

● مراحل كتابة السيناريو

تمر كتابة سيناريو الأفلام الروائية حسب العرف والتقاليد خلال المراحل التالية وقد نستغنى عن احدى هذه المراحل فى بعض المرات وقد نعيد عدة محاولات لمرحلة واحدة منها فى مرات أخرى ولقد حددنا لكل مرحلة عددا من الصفحات ولكن هذا العدد بطبيعة الحال لمجرد الارشاد ، ولا يجب اعتباره قاعدة ملزمة

١ ـ الملخص ٥ صفحات

موجز قصير للموضوع قد يساعد فى بيع الفكرة لرجال الانتاج المشغولين ويجد بعض كاتبى السيناريو صعوبة فى تلخيص ما لم يكتبونه بالكامل بعد وفى حالة اذا كان السيناريو سيتم اعداده عن رواية أو مسرحية ؛ يصبح للملخص وظيفة مفيدة هى تحديد خط تطور القصة لصالح صانعى الفيلم

٢ ـ تخطيط القصة ٥٠ صفحة

توسيع الموضوع ليصبح في صيغة قصة قصيرة تقريبا وحين يكون للحوار ضرورة في تطوير القصة أو في توضيح احدى الشخصيات تتم كتابته كما في الأدب وليس كما يرد في المسرحية أو السيناريو التنفيذى

٣ ـ تخطيط المناظر ٣٠ صفحة

هذه مرحلة يتفاداها عن قصد أو بدون قصد الكاتب الأديب الذى لم تتوفر له خبرة بصناعة الأفلام خاصة وانه غير مطالب بتقديمها حسب بنود التعاقد معه انها محاولة مبكرة نسبيا لحصر المناظر الفعلية فى الفيلم مع وصف بسيط لما يجرى فى كل منها من أحداث دون ذكر اى حوار أو حواشى وحتى يمكن اكتشاف وخلق نوع من الشكل المرئى للفيلم بدلا من الشكل الأدبى

انه تمرين مفيد ويمكن تعزيزه وتدعيمه ـ اذا توفرت الموهبة والوقت ـ برسم سكتشات تخطيطية لبعض اللقطات لكى تصور تتابع اللقطات والانتقال بينها

٤ ـ المعالجة ١٠٠ صفحة

توسيعآخر لتخطيط القصة ومن الأفضل أن يتم بعد تخطيط المناظر واحيانا تندمج هاتان المرحلتان فى مرحلة واحدة وقد تصبح هـــذه المرحلة ببساطة خطوة في طريق تحويل تخطيط القصة الى معالجة كاملة الحوار وقد تكون المعالجة مرحلة واضحة فى العقد وقد لا تكون ويجب تسليمها أو الانتهاء منها في موعد محدد

٥ ـ معالجة كاملة الحوار ١٨٠ صفحة

الاسهام الرئيسى الذى يقوم به عادة الكاتب غير المرتبط بصناعة الفيلم ويشمل غالبا حوارا أكثر مما يلزم ووصفا أكثر مما يلزم وكمية

من التكرار الذى قد يفيد كتعليمات او اقتراحات لصانعى الفيلم أكثر منه كجزء أساسى من السيناريو النهائى ويمكن لأى تطوير تالى أن يعتمد على المادة المتوفرة فى هذه المرحلة

٦ ـ سيناريو المشاهد الرئيسية ١٧٠ صفحة

أيا كان مدى اشتراك المخرج وارتباطه بالمراحل الخمس الاولى فانه من الضرورى جدا أن يقوم بدور حاسم فى هذه المرحلة وفيما يليها من اعداد للسيناريو

وهذه المرحلة هى أساسا أول تحويل للمعالجة كاملة الحوار للاقتراب من شكل خطة العمل » والمشاهد الرئيسية عبارة عن أجزاء من الحركة والحدث كاملة فى حد ذاتها مثل المشاهد فى مسرحيات شكسبير ولكنها قد تختلف فى طولها من ثانيتين الى عشرة دقائق او أكثر

ولا يتوقع أحد أن يتم فى هذه المرحلة التقطيع الى لقطات منفصلة أى لقطات قريبة ولقطات بعيدة الخ

ويمكن لسيناريو المشاهد الرئيسية أن يكون وثيقة عمل للمراحل الأولى من توزيع الأدوار على الممثلين وتصميم المناظر وعمل الجداول الزمنية ووضع الميزانية (اذ لم تكن الميزانية قد تم تقديرها من قبل) (انظر ملحق ب)

٧ ـ السيناريو التنفيذى المبدئى ١٥٠ صفحة

يتوقف تطور المراحل ابتداء من المرحلة السابقة على أسلوب المخرج فى العمل قد يبدأ بعض المخرجين فى تقسيم كل المشاهد الى كل قطع متوقع بحيث ينتهى الى المحاولة الاولى لخطة تركيب اللقطات (المونتاج) وقد يكتفى البعض بمجرد صقل وتحسين سيناريو المشاهد الرئيسية دون تقسيمها الى لقطات منفصلة

ان السيناريو التنفيذى المبدئى عبارة عن تطوير أكثر منه مرحلة

وان كان يطلب أحيانا تقديمه مكتوبا على الآلة الكاتبة وعلى هذا يمكننا اعتباره تقطيع مبدئى اذ قارناه بـ التقطيع النهائى »

٨ ـ السيناريو التنفيذى النهائى ١٢٠ صفحة

هـذا الاصـطلاح يشرح نفسه بنفسـه ومع ذلك فنتيجة لبعض الضغوط الخارجية أو بعض الايحاءات الجديدة من صانعى الفيلم أنفسهم قد توجد عدة نسخ « نهائية » مختلفة وحتى بعد أن يبدأ التصـوير قد تستجد بعض التعديلات » وجرت العادة أن يتم نسخ كل من هذه التعديلات على ورق مختلف فى لونه وبذا ينتهى الأمر بأن يبدو دفتر السيناريو التنفيذى النهائى وكأنه قوس قزح

والوضع المثالى هو أن يصبح السيناريو التنفيذى النهائى خطة العمل الفعلية لجميع أفراد الوحدة على أن تكمله مجموعات من رسومات التتابع (لوحة القصة) توضح التكوين داخل كل لقطة

وبعض المخرجين من جهة أخرى لا يقبلون العمل بهذه الطريقة كما سنرى من بعض المقتطفات المذكورة فى أجزاء أخرى من هذا الكتاب ونحن ننصح كل مخرج مبتدىء بأن يراعى كل الاحتمالات بكل جدية قبل أن يفكر فى الاستغناء عن السيناريو التنفيذى أو عن رسـومات التتابع

يجب الا ينظر المخرج الى هذه الوسائل المعاونة وكأنها قضـبان سجن بل هى فى الواقع وسائل تمكنه من الارتجال ومن اغتنام الفرص التى تلوح فى آخر لحظة ؛ دون أن يضيع منه التدفق الطبيعى للفيلم

٤
اعداد اللقطات

فى بداية كل يوم يقرر المخرج ما الذى سيصوره واذا كان يعمل حسب سيناريو تنفيذى تمت فيه دراسة كل لقطة فلن تكون أمامه مشكلة بفرض أن التصوير يسير وفق الجدول الزمنى أما اذا كان المخرج يعمل حسب سيناريو مشاهد رئيسية وجدوله الزمنى يسمح بكثير من المرونة ، فغالبا ما يعد ما سوف يصوره طوال اليوم خلال الأمسية السابقة وسوف ترتبط قراراته بمدى تقدمه فى العمل حتى تاريخه وبعدة اعتبارات عملية أخرى مثل مكان التصوير ومدى اعداده والاضاءة والتتابع وسواها ويساعده فى هذه الأمور المنتج الذى يريد أن يطمئن على أن الانتاج جميعه سينتهى فى الموعد المحدد ومساعد المخرج الذى يجمع جميع الفنيين داخل مكان التصوير ويتأكد من أن المنظر جاهز للتصوير وقسم التتابع الذى يطمئن على أن المناظر والملابس تتمشى مع اللقطات التى سيتم تركيبها بعد ذلك مع لقطات تصوير كل يوم

● **الاجراءات**

لكل المهنيين بما فيهم المخرجون السينمائيون طرقهم الخاصة فى سير العمل لقد اكتسبوا بالخبرة بعض التدريبات البسيطة والاجراءات

المحددة التى يتفادون بها عدم الفعالية والتى يمهدون بها لأفضل ظروف للعمل الخلاق مهما كانت الظروف صعبة

والخطوات التالية تمر من الليلة السابقة للتصوير الى تصوير المنظر فى اليوم التالى وبالرغم من بعض التنويعات التى سـيأتى ذكرها فيما بعد الا أن نظام العمـل التالى يشكل الأساس بالنسـبة لاغلب صانعى الأفلام الروائية

١ ـ الواجب المنزلى

مهما كان المخرجون قد أوفوا السيناريو حقه من الدراسه والفحص فان أغلبهم يقومون ببعض الواجب المنزلى كل مساء فيما يختص بالسيناريو من أجل تصوير اليوم التالى

وفى ضـوء ما تم تصـويره من قبل وبمزيد من المعرفة بالممثلين وبطاقم الفنيين وبعد مشاهدة المنظر (أو الموقع) فعلا وقد اكتمل بقطع الأثاث والاكسسـوار الخ تتم اعادة فحص السيناريو بالاستعانة بمسقط أفقى للمنظر (أو مجسم له) وبرسومات التتابع (ان توفرت)

ومن الممكن فى أغلب الاحوال فى هـذه المرحلة تحديد اتجاه آلة التصوير فى كل لقطة على الأقل ويدون المخرج كذلك فى نسـخة السيناريو الخاصة به أين ينوى أن يقطع من لقطة الى أخرى مع توضيح زوايا التصوير التى استقر عليها على المسقط الأفقى للمنظر وعلى القسم الفنى (اذا توفر ذلك) أن يمـده بزوايا أفقيـة وراسية لكل عدسة ومن الأفضل مده بزاوية واحدة قابلة للتعديل للاستعانة بها فى رسم زوايا التصوير على المسقط الأفقى

ويدون المخرج بكل وضوح فى كل زاوية على المسقط الأفقى رقم اللقطة حسب السـيناريو كما يدون أحيانا البعد البؤرى للعدسـة المطلوبة مع تحديد حركة آلة التصوير

ويدون بعض المخرجين (مثل فال جست) لقطاته كل ليـلة على مسقط أفقى كبير للمنظر لكى يتم تدبيسه صباح اليوم التالى على لوحة رسم تعلق على حامل سبورة مثبت فى مكان واضح بالقرب من المنظر

وسرعان ما يكتسب المخرجون الذين يتبعون هذه الطريقة دون ان

يغيروا رأيهم كثيرا بعد ذلك سمعه الاحتراف والكفاءة وهم كذلك يحمون أنفسهم من الأسئلة التي تثير الغضب طوال يوم العمل

وفي الواقع فان المخرج لا يقيد نفسه بالكامل مقدما فيما يتعلق بتكوين الصورة ان ما فعله لا يزيد الا قليلا عن مجرد تحديد اتجاه آلة التصوير حسب ما يمليه تدفق الحركة منطقيا مع الاحتفاظ لنفسه بالمرونة والحرية بالنسبة لتكوين الصورة النهائي في كل اللقطات

وقد يقوم المخرج بتحديد زوايا التصوير على مساقط المناظر خلال مراحل كتابة السيناريو والأمر يتوقف على طريقته الخاصة في العمل ويمكن عندئذ نسخ هذه الرسومات وتوزيعها داخل صفحات السيناريو

أما اذا كان المخرج أكثر اطمئنانا الى قدرته على تأدية هذه المهمة في المساء السابق بعد التعرف على الممثلين وبعد مشاهدة المنظر الفعلي فيمكنه اتباع الطريقة الأولى

واذا كان يشعر أنه غير قادر أو غير راغب أو لديه أي اعتراض على نشر ما توصل اليه من قرارات فليس هذا عذرا لكي يهرب من تأدية واجبه المنزلي وتكفي ساعة واحدة كل مساء من التأمل والتفكير الهادىء بعيدا عن الصخب وكل ما يشغل البال في مكان التصوير لكي تسهم قدرا كبيرا في معالجة أهدأ لتنفيذ اللقطات داخل المنظر وفي راحة البال

واذا كان الفيلم يعتمد على الحوار فيجب على المخرج أن يستعد مقدما الى مدى أبعد فان الممثلين لا يرتاحون لاضافة جمل حوار جديدة في آخر لحظة

أما اذا كان المخرج يتعامل مع ممثلين غير محترفين أو مع اطفال أو اذا تضمنت الأحداث مشاهد مرتجلة فمن الضروري في هذه الحالة تدوين ملحوظات عن كيفية الشرح والتلقين وتحريك الدافع

٢ ـ اعداد اللقطة

الآلة التي يحتاج اليها المخرج لكي يعد اللقطة هي محدد الرؤية ويمكن شراء أو تأجير نماذج مختلفة من محدد الرؤية ذي البعد البؤري المتغير ومن حجم الجيب كما يمكن تعليقه حول الرقبــة كعلامة مميزة

منصب المخرج . وكانت آلات التصوير الكبيرة ذوات عازل الصوت فى الماضى (وحتى آلات بوليكس الصغيرة) مزودة بمحدد رؤية يمكن فصله عن الآلة ويمتاز بدقته ويعتبر مثاليا لهذا الغرض .

ومهما كان المخرج بارعا فى تصـــوره للقطات فى مرحلة كتابه السيناريو ، فمن الغباء حقا ألا يحاول أن يمر بخطوات اعداد كل لقطة هامة فى فيلمه ، حيث أن هذه هى المرة الأولى التى يرى فيها الممثلين ووراءهم خلفية معينة . هكذا يمكن للمخرج أن يختبر تصوره المسبق باستخدام هذه العناصر الأساسية ، ألا وهى الممثلون والخلفية .

وأيا كان الجزء من المشهد الذى يتولى المخرج اعداده ، فعليه ألا يخلط بين خطوات الاعداد هذه وبين خطوات التدريب (البروفات) التى سنتعرض لها فى الفصل ٩ .

وهذه الخطوات الخلاقة هى أيضا وسيلة للاتصال ، فخلال مراحل اعداد اللقطة يعرف كل شخص من الموجودين ما هو المطلوب منه ومن القسم الذى يتبعه .

والتركيز التام ضرورى جدا . واذا توقف المخرج على سبيل المثال لكى يدخل فى مناقشة فلسفية طويلة مع الممثلين فقد يجد أن طاقم الفنيين قد فقدوا اهتمامهم فيما يدور حولهم .

أما بالنسبة للمخرج الجديد والذى يتكون فريقه عادة من مجموعة من الأصدقاء الذين تنقصهم الخبرة الكافية مثله ، فهناك ميزة أخرى . ان التركيز المطلوب يساعد على الاطمئنان على أن كل عضو فى الفريق ينفذ المهمة المطلوبة منه بالكامل . وتصبح النصيحة التى يمكن أن يبديها أى فرد واضحة ، ومن السهل الحكم عليها وقبولها أو رفضها .

وفى نهاية خطوات اعداد اللقطة ، تتكون لدى الممثلين فكرة سليمة عن حركاتهم ، ولدى مدير التصـــوير عن أين يضع مصابيحه ، ولدى المصور عن أين يضع القضبان التى ستتحرك عليها آلة التصوير وعن اى عدسة سيستخدمها ، ولدى مسجل الصوت عن المكان الذى يثبت فيه الميكروفونات ، ولدى فتاة التتابع عن أى لقطات قريبة وخلافها ستتم

تصويرها ولدى مساعد المخرج عن كيف يشرف على اعداد اللقطة من جانبه

٣ ـ فحص سريع للحوار

عند هذه الخطوة غالبا ما يغادر المخرج مكان التصوير ومعه الممثلون ويتم استخدام البديلين عادة ليحلوا محل الممثلين فى الأفلام الروائية حتى يستمر المصور في توزيع الاضاءة وضبطها

وبينما تدور الاستعدادات يناقش المخرج المشهد مع الممثلين محاولا اكتشاف ان كانت هناك صعوبة في الحوار وللتأكد من الجو المطلوب وما يطرأ على الصوت من تغييرات والتشديد على بعض المقاطع وسرعة المشهد

وتهدف هذه الخطوة بكل بساطة الى توفير الوقت الى جانب انها تضمن أن المخرج والممثلين لا يتداخلون أو يتعثرون فى الفنيين ومعداتهم بينما يتم اعداد آلة التصوير ومعدات الاضاءة وباقى الأجهزة

وليس من السهل دائما تحديد ما اذا كان من الأفضل لك أن تبدأ بالتدريبات (البروفات) الفنية على أمل أن تقود الممثلين مباشرة من التدريب الى التصوير دون أى مقاطعة أو اعاقة أو أن تتأكد من أن الحركة أصبحت مضبوطة تماما قبل بدء التدريبات الفنية

وتتوقف المسألة هنا على التركيز أثناء بروفة معينة أكثر مما تتوقف على فصل المهام المختلفة عن بعضها وعلى المخرج أن يعتمد على أذنه هنا

وأحد القرارات الهامة التى على المخرج أن يتخذها هو متى يتوقف عن التدريبات ليبدأ التصوير

وهذا القرار سهل نسبيا اذا كانت اللقطة مجرد لقطة قريبة لوجه ممثل واحد أما اذا كان هناك ممثلان أو أكثر فان الأمر يزداد صعوبة قد يقدم الممثل الأول أفضل ما عنده من أداء مباشرة بينما قد يحتاج الممثل الثانى الى بروفات عديدة قبل أن يصل الى قمة أدائه

وليس المتوسط الحسابى هو الحل الأفضل لمثل هذه المشكلة فاذا كان الممثل الأول يحتاج الى بروفتين بينما يحتاج الممثل الثانى الى ١٢ بروفة فليس حل المشكلة هو عمل سبع بروفات الأمر الذى قد يؤدى الى نتيجة ليست رديئة ولكنها ليست جيدة كذلك

وينحصر الحل عادة فى تحديد من هو الممثل الأكثر أهمية فى اللقطة وعلى هذا الأساس نصل الى قرارنا وقد يحتاج الأمر الى اعادة تخطيط اللقطات حتى يصبح مثل هذا الحل الأفضل ممكن التنفيذ

واذا تعجل المخرج فى بدء التصوير قبل أن تستوفى البروفات حدها فان التصوير المتزايد نتيجة عدد من اعادات التصوير قد يؤدى الى أن يستمر الأداء فى التدهور هذا الى جانب حقيقة أن المخرج يستهلك عندئذ كمية هائلة من الفيلم الخام بدون جدوى واذا كان المخرج من جهة أخرى حذرا أكثر مما يلزم قبل أن يتخذ قراره ببدء التصوير فربما تكون أفضل أداء قد حدث فعلا أثناء التدريبات

واذا كان الممثلون على مستوى جيد ويعرفون الآن أدوارهم وما هو مطلوب منهم فليس على المخرج أن يتدخل كثيرا عندئذ وتصبح مهمته مجرد ضبط الأداء أعلى أم أوطى أسرع أم أبطأ أكبر ام اصغر

واذا كان طاقم الفنيين محدوى الخبرة فأفضل نصيحة لهم أن يعاملوا التدريبات بنفس الاحترام والجدية التى يعاملون بها مرات التصوير واذا لم يركز كل منهم على عمله تركيزا حقيقيا فهناك خطورة أن تزيد مرات التدريب فى عددها أكثر مما يلزم للممثلين ودون أى ضمان للتخلص من العيوب الفنية

ـ التصوير

عندما يقرر المخرج أن المرة التالية هى مرة تصوير يندفع عدد من الأخصائيين داخل مكان التصوير أخصـــائيو الماكيــاج ومعهم علب البودرة واخصائيو تصفيف الشعر ومعهم الفرشاة والمشط واخصائيو الملابس ومعهم فرشاة الملابس وأخصائيو التتابع ليصححوا بأصابعهم ما يلزم تصحيحه الخ انها لحظة تضايق المخرج كثيرا لأن هــــذه

التصرفات تقطع الاندماج فى الجو المطلوب . وعلى هذا يجب أن تتم كل هذه الاجراءات الروتينية البغيضة بأقل صخب ممكن وبأقصى كفاءة ممكنة فى الوقت نفسه .

ومن المهم وللسبب نفسه أن تتحول خطوات العمل الروتينية التى تتم فى آخر دقيقة لكى يبدأ التصــوير . الى اجراءات لا جهد فيها وتختلف هذه الخطوات قليلا من أستديو الى آخر . نجد أحيانا أن قسم الكهرباء هو الذى يبدأ تشغيل آلة التصوير . بينما نجد فى أحيان أخرى أن هذا من عمل قسم الصوت . المهم أن تتأكد من أن طاقم الفنيين يعرفون هذه الاجراءات جيدا . وعادة تتم هذه الاجراءات كما يلى :

١ ـ ينادى مساعد المخرج مطالبا بالهدوء وتضىء اللمبات الحمراء وتدق الأجراس .

٢ ـ يوضح المخرج أنه مستعد .

٣ ـ يخبر مساعد المخرج قسم الصوت أن يدير أجهزته .

٤ ـ يخطر قسم الصوت آلة التصوير عندما يصل جهاز تسجيل الصوت الى السرعة المطلوبة (ويتم الاخطار شفويا أو مرئيا أو بواسطة لمبة حمراء) .

٥ ـ آلة التصوير تدور . ويلاحظ مســاعد المصور جهــاز التاكوميتر (جهاز معرفة عدد الدورات فى الدقيقة) ليعرف متى تصل آلة التصوير الى السرعة المطلوبة ..

٦ ـ فيخبر فتى لوحة الأرقام أن يسجل اللوحة .

٧ ـ يعلن فتى لوحة الأرقام بيانات اللوحة ورقم مرة التصوير ثم يطرق المصفقة ، ثم ينسحب خارج اللقطة بأسرع واهدأ ما يمكن .

٨ ـ يتأكد المخرج أن كل شىء قد استقر ثم يقول عندئذ كلمة «حركة» .

والشخص الوحيد الذى يمكنه أن يقول « اقطع » هو المخرج . الا فى الحالات غير العادية . واذا أحس المصور مثلا أن هناك خطأ ما عند لحظة معينة . فمن الأعقل أن يستمر فى عمله . فقد تكون اللقطة كاملة من وجهة نظر المخرج . ويمكنه بعد ذلك أن يغطى لحظة وقوع الخطأ بلقطة قريبة أو بلقطة من زاوية أخرى .

ولا مبرر اطلاقا للمزيد من اعادات التصوير ما لم تكن هناك غلطة يلزم تصحيحها ، أو لأن المخرج يريد أن يحدث تغييرا فعليا • والا فسيكون من الصعب التمييز بين الاعادات في جلسة مشاهدة النسخ السريعة

وتصوير اعادة أخرى « للاحساس بالأمان » هو محض تضييع للنقود وفي الحالة قليلة الاحتمال جدا وهي حدوث حادث في المعامل فان كلتا الاعادتين ستتعرض للخربشة أو أيا كان ما سيحدث لها

ونجد من جهة أخرى أن المخرج اللبق يستخدم اصطلاح الاحساس بالأمان » عند طلب الاعادة كمجرد عذر أمام الممثلين الذين لم يؤدوا دورهم على الوجه المطلوب

وفيما يلي يذكر **سيدني كول** بعض المآزق التي قد يقع فيها المخرج الجديد

بعد أن يستقر رأى أغلب المخرجين على تفاصيل اللقطة كما يريدونها فانهم يتمشون مع اقتراحات المصور فيما يتعلق بالعدسة المناسبة لذلك الموقف قد يحدد بعض المخرجين مقدما نوع العدسة التي يريدونها ولكن قد يكون لدى المصور أيضا بعض الأفكار التي يسهم بها في التنفيذ قد يقول مثلا « اذا صورنا من الخلف هنا مستخدمين عدسة ٥٠ مم فانها ستبدو أفضل » يجب أن يكون المخرج عمليا بالنسبة لهذه الأمور وهذا سبب آخر لماذا يكون من الأفضل له أن يحل هذه المشاكل مثل مشكلة اختيار العدسة في مكان التصوير ولا يفيد المخرج الجديد شيئا أن يندفع داخل مكان التصوير قائلا « آلة التصوير هنا العدسة ٥٠ مم المسافة ١٢ قدما وبوصتان انت تقف هنا الآن ثم تتحرك الى هناك » ثم يتوقع أن يشعر الجميع بأنهم يسهمون في الجهد المطلوب قد تكون قد توصلت الى فكرة وافية مقدما عما تريده ولكن عندما تعد اللقطة قد يكون لدى المصور بعض الاقتراحات القيمة التي قد تغير جذريا كل ما خططته كما قد تجد أيضا أنه بمجرد تواجد الفنانين في مكان التصوير فقد تصدر منهم بعض الأفكار الجديدة قد يشعرون مثلا أنهم لا يرتاحون للحركة المطلوبة منهم داخل اطار الشخصيات المطلوب منهم أدائها ويجب تشجيع كل هذه التطويرات وكل هذه الافكار على أن يسيطر المخرج عليها بطبيعة الحال

وفيما يلي يؤكد **جوزيف لوزي** الأســــلوب الذى يود أن يتم به تصوير اللقطة أو المشهد كما يناقش هذا الأمر كاملا مع مدير التصوير والمصور

« انني لا أحاول اطلاقا أن أؤدى مهمة أى من الفنيين بالنيابة عنه انني لا أقول « أريد في هذه اللقطة أن أستخدم الـ ٣٢ » (أى عدسه بعدها البؤرى ٣٢ مم) لدى معرفة تامة بالعدسات التى يمكن استخدامها بما في ذلك بعض العدسات غير الشائعة الاستخدام ولكننى أميل عند مناقشة اللقطة مع المصور لأن أقول أريد لقطة بعيدة جدا واعتقد أنه لهذا السبب يجب أن تكون من أعلى » هناك قواعد عامة لاختيار العدسات قد أناقشها خلال مرحلة التحضير والاعداد قد أقرر على سبيل المثال أن أصور الفيلم جميعه في لقطات عامة ولقطات قريبة بدون أى لقطات متوسطة وقد لا تقطع اللقطات القريبة أجزاء من الوجه الا قرب نهاية الفيلم وقد يعطينا تطور اللقطات أساسا فيلما يتكون من لقطات بعيدة جدا مع تحرك تدريجى نحو اللقطات القريبة جدا من الوجه »

ويجب تنظيم اللقطات التى يتم تصويرها في المواقع الفعلية مقدما حيث قد يفقد المخرج الاتصال بالمصور في بعض الأحيان أو قد يضطر المصور لأن يصور ما يمكنه بحرية وبسرعة

وفيلم « **اشكال في منظر طبيعى** » فيلم تمتد فيه بعض الحركات لفترة طويلة أحيانا في الهليكوبتر وأحيانا على الأرض وهناك في بعض المشاهد الأخرى لقطات تثبت فيها آلة التصوير مع مزيد من القطع ويلزم لمثل هذه الخطة في التنفيذ قدر كبير من الاعداد وأناقش هذا مع مصمم المناظر ويتوقف الأمر على من يكون هذا المصمم وأناقشه مع فتاة التتابع حتى تكون لديها فكرة عما أفعله كما أناقشه دائما مع مدير التصوير وربما مع المصور أيضا ويتوقف هذا على مدى كفاءته أما اذا كان يعمل معك شخص مثل **جيرى فيشر** وهو أحد المصــورين العظام في العالم الى جانب أنه أحد مديرى التصوير غير العاديين فلن تصل مهمة المصور الى دور كبير ، اذ لم يعمل معه مصور يقترب من قدراته هو أيا كان الأمر فانني أناقش هذه الأمور وأحاول أن أبين نوع الوضوح (التركيز البؤرى) الذى أريده وكذا عمق مجال وضوح الصورة ومقدار تقريب المسافات وأى عوامل تشويه أخرى ان وجدت قد تكون لدى

فكرة استخدام الـ ٣٢ ولكنني أترك للمصور فرصة اقتراح استخدامها قد نجرب عدة عدسات ولكننا ننتهي فورا بالـ ٣٢ ولكن بالرغم من ذلك قد يحدث عندما أنظر الى اللقطة أن أجدها غير صالحة ربما لأنها لقطة متحركة أو لأنني أريد أن تقترب اللقطة من يد أحد الأشخاص أو من خاتم في اصبعه ولا يمكنني الاقتراب بالقدر الكافي لذا يجب تعديل اللقطة كما يجب مناقشة هذا التعديل » (**لوزى**)

وهناك عنصر يجب مراعاته عندما تعد كشف ترتيب تصـــوير اللقطات وهو المنظر الذى سيستخدم فى هذه اللقطات بالذات فبعض المناظر تصعب اضاءتها أو يصعب تصوير اللقطات داخلها فى تتابعها الصحيح ومما يساعد هنا أن نضع كشف اللقطات فى الترتيب الذى لا يستدعي فك أى جزء من المنظر أو اعادة توزيع الاضاءة

« اذا كان لديك منظر عبارة عن حجرة يدور فيها مشهد من الحدث يتجه فيها الأشخاص فى اتجاه واحد فانك تعد اضاءة المنظر للقطة فى ذلك الاتجاه وقد ترغب عند نقطة معينة أن تحصل على لقطة تتقاطع معها قد تستدعى التصوير فى اتجاه آخر ان هذا يعنى اعادة توزيع اضاءة المنظر مما قد يستغرق ساعة من الزمن ولتفادى هذه المضايقة يجب أن تصور اللقطات التى تدور خلال هذا المشهد من الحدث وبنفس توزيع الاضاءة وراء بعضها سوف تجد أنه من الأسهل لك أن تجعل الممثلين لا يتبعون التتابع الفعلي للقصة عن أن تضايق مدير التصوير والمصور بتحريكهما داخل المنظر طوال الوقت (**كلارك**)

وهناك أسباب أخرى واضحة لعدم التصوير حسب التتابع النهائى للفيلم قد تنقسم الأحداث بين موقعين أو أكثر مع العودة فى القصة الى موقع معين منها ويتم تصوير كل اللقطات التى يلزم تصويرها فى موقع واحد فى دفعة واحدة بقدر الامكان أيا كان موقعها النهائى من الفيلم ونصل الى الاقتصاد فى تأجير المعدات اذا صورنا كل اللقطات التى تلزمها هذه المعدات فى دفعة واحدة كما يمكن أيضا تخفيض أجور الممثلين بهذه الطريقة خاصة الممثلين الذين يظهرون فى اجزاء متفرقة من الفيلم وقد يتركز الحدث الرئيسى فى الفيلم حول حدث طبيعى » أو قد يتطلب حدث » يحدث مرة واحدة أن يتم تصوير جزء من الفيلم

فى فترة زمنية قصيرة وامام خلفية محددة من واقع الحياة مثلما حدث فى فيلم **ويكسلر** **متوسط البرودة** » • يجب مراعاة كل هذه العوامل عند تخطيط الجدول الزمنى للتصوير



اشكال فى منظر طبيعى ١٩٧٠ جوزيف لوزى

الطول الكامل

لقطة الركبة

لقطة الوسط

الرأس والأكتاف

لقطة رأس

لقطة وجه

لقطة قريبة متدرجة

● خصائص الأبعاد المختلفة للقطات

للقطة البعيدة جدا

هناك ثلاثة أغراض رئيسية وراء استخدام اللقطة البعيدة جدا
ولا ، يمكنها أن توضح المكان العام لأحداث الفيلم وغالبا ما تستخدم
هذا الغرض في بداية أفلام رعاة البقر أو في بداية فيلم عن مدينة معينة
حيث تقوم اللقطة باستعراض ناطحات السحاب أو خلافه واستخدام
للقطة البعيدة جدا في هذا الغرض يجعلها أساسا لقطة بنائية أو
اسيسية



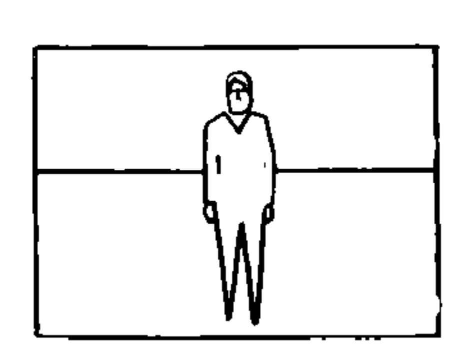
لورانس العرب ١٩٦٢ ديفيد لين نموذج جيد للقطة البعيدة جدا

ثانيا يمكن استخدامها لالقاء نظرة شاملة على ساحة الأحداث أثناء الفيلم خاصة حين يلزم ادراك حجم معركة معينة ومدى حدتها وهناك مثال مبكر لاستخدام اللقطة البعيدة جدا فى هذا الغرض فى فيلم **جريفيث** **مذبحة** لقد وضع جريفيث آلة التصوير فوق تل بحيث يسهل على المتفرج أن يشاهد قوات الطرفين المتحاربين وهما يقتربان من بعضهما قادمان من طرفى الوادى المتضادين فى وقت واحد

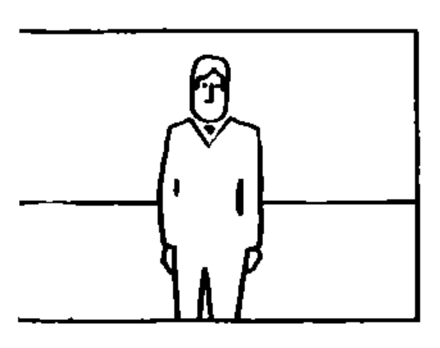
ويحدث الاستخدام الثالث لهذه اللقطة عندما يكون من الضرورى عزل انسان عن بيئته أى عرض موقف فلسفى بصورة مرئية ونجد مرة أخرى ان فى أفلام رعاة البقر مجالا صالحا لهذا الاستخدام ان راعى البقر الذى يعبر وحده أرضا منبسطة لا نهاية لها يرمز الى كفاح الفرد ضد البيئة المعادية ولقد استخدم **ايمشويلر** لقطة مماثلة فى فيلمه «**النسبية**» ولكن بطريقة مختلفة لقد وضع بطله على قمة جبل بعيد فى نهاية فيلمه الذى تميز بوفرة لقطاته القريبة وهكذا بدا الانطلاق من التوتر المرئى ليؤكد ضآلة شان هذا الرجل وسط الكون المحيط به

اللقطة البعيدة (أو العامة)

هذا النوع من اللقطات قريب فى خواصه المميزة من اللقطات البعيدة جدا وان كان أكثر فائدة عند استخدامه كلقطات تأسيسية هنا وضوح أكثر لتفاصيل حركة الانسان وادراك أقل للبيئة الكاملة المحيطة به ويصبح فى امكان المتفرج أن يركز انتباهه على كل ممثل على انفراد وعلى هذا يجب على المخرج فى هذه الحالة أن يرتب مقدما العلاقة بين كل الأشخاص الذين يظهرون داخل اطار الصورة لا يكفيه أن



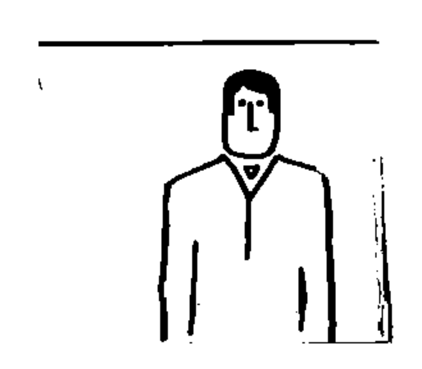
يهتم بحركة الممثلين الرئيسيين تاركا كل الباقين بلا عمل يجب أن تكون لكل حركة داخل الصورة معنى تضيفه الى المشهد بأكمله

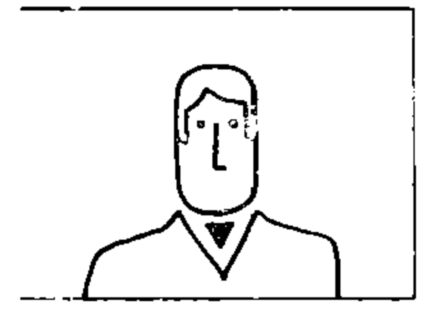


واشتهرت اللقطة التى تقطع الجسم عند الركبة باسم «لقطة هوليوود» وذلك لكثرة ظهورها فى الأفلام التى كان يخرجها رجال هوليوود خاصة فى فترة الثلاثينات والأربعينات الا أن أغلب المخرجين المعاصرين يجدون فيها حلا بغيضا لعدم ارتياحهم للنسبة التى تظهر من جسم الانسان خلالها وعليه فيجب تفادى هذه اللقطة

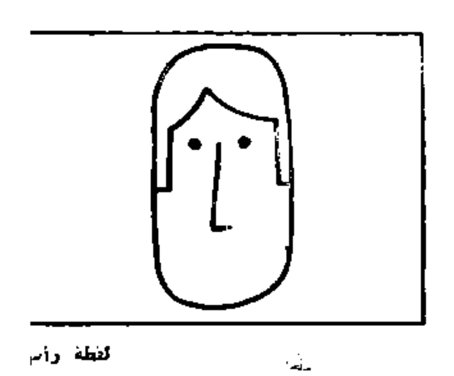
اللقطة المتوسطة

هى لقطة للجسم اساسا يتم فيها استبعاد البيئة المحيطة به وبذا يصبح الجسم هو محور الانتباه ويمكننا فى هذه اللقطة أن نشاهد الجسم بأكمله أو كل ما يعلو الركبة. ولهذه اللقطة فائدتها القصوى عند تطوير العلاقات بين الأفراد وان كان ينقصها التركيز النفسى الذى توفره اللقطة القريبة





لقطة قريبة للرأس والأكتاف



لقطة رأس

لقطة وجه

وجـه الممثـل فقط أن تكون مصـــدرا لأكبر قدر ممكن من التركيز الدرامى هنا يتضـح تعبير الممثل الى أقصى حد كما يمكنه أن يوضح أمامنا روح الشخصية التى يؤديهـا ومزاجها العام ويمكن لهذه اللقطة أن تكشف لنا عن الكثير من الافكار والمواقف الذهنية التى تمر بهـا الشخصية واذا تم تفضيل لقطة الوجه فقط على لقطة الوجه والكتفين، فيجب على المخرج أن يمضى وقتـا أطول مع الممثل حتى يتأكد من أنـه قد أدرك الدافع من وراء تقديم هذه اللقطة ٠

وعلى المخرج أن يستفيد من تصـوير لقطات قريبة جدا لتفاصـيل صغيرة لكنها موحية قد يستغلها مركب الفيلم فيما بعد والأيدى هى أقوى أجزاء الجسم تعبيرا واللقطات التى تعزل الأيدى أو خاتما عن كل ما يحيط بها يمكن أن يكون لها أعظم أثر درامى

وتتميز جميع أنواع اللقطات القريبة بوقعها المؤثر على الشاشة ولذا يجب استخدامها بمنتهى التحفظ اننـا نرى لقطـات قريبة دون أى مبرر لاستخدامها ، وهذا ما يحدث غالبـا فى التليفزيـون ويحتاج التليفزيون بحكم شاشته الصغيرة الى المزيد من اللقطات القريبة ، أكثر مما يحتـاج الفيلم الذى يعرض فى دار السينما

ولذا يحتاج مخرج التليفزيون الى أن يغرس قدرا أكبر من المعانى فى لقطاته ولا يجب أن ننسى أن قوة أى لقطة لا تنبع من تكوين الصورة بل تنبع أيضا من السياق الموضـوعة فيه أى ما يسبقها وما يليهـا من لقطات وعلى هذا يجب أن يتأكد مركب الفيلم من أن كل لقطة قريبة تظهر فى مكانها المناسب داخل المشهد حتى يكون لها أقوى وقع ممكن

● اللقطة القريبة المندرجة Cut-in

من أجل المزيد من اثارة الاهتمام بالجانب المرئى أو لتصعيد الاهتمام بالجانب الدرامى يحتاج المخرج الى تصوير عدد من اللقطات القريبة حتى ينقل المتفرجين قريبا من مركز الأحداث ويمكنه أن يقترب من الأحداث اما بالانتقال بآلة التصـوير تدريجيا تجاه ما يحدث أو بأن تبقى آلة التصوير كما هى ويكتفى بتحريك أجزاء العدسة الزوم ولكن الاقتراب



«راعى بقر منتصف الليل» ١٩٦٩ جون شليسنجر

مما يدور يثير الاهتمام من الناحية المرئيــة ولا يجب أن يقتصر ذلك التصرف على حالة تصعيد التوتر أو فى حالة الذروة السريعة ويلزم أن تتم اللقطة المندرجة فى تتــابع سليم مع اللقطات التى تسبقها ولكن لا يلزم أن تتم من نفس زاوية وجهة النظر كما فى اللقطة الرئيسية من الأفضل هنا أن نحرك آلة التصوير حوالى ٢٠ درجة وأن نقترب من الممثل عدة أقــدام ويتوقف الأمر بطبيعة الحال على نــوع العدســـة المستخدمة واذا لم نحرك آلة التصوير بالقدر الكافى فسوف تستجد مشكلة حرجة فى تركيب اللقطة بين باقى اللقطات

ويجب كذلك مراعاة خطوط النظر (أو خطوط العين) لضــمان سلامة الاخراج ولقد جرت العادة أن يحدد المخرج للممثل بكل دقة

أى جانب من آلة التصوير ينظر اليه وعلى أى ارتفاع   ومما يساعد الممثل كثيرا أن يجد شيئا محددا ينظر اليه

وقد ترتبط اللقطات القريبة المندرجة   التى لا تعرض أشخاصا بعرض بعض تفاصيل مراحل الصناعة التى قد لا تتضح خلال اللقطات العامة فى هذا النوع من الافلام   قد يكتسب ايقاع الافلام التعليمية المزيد من الحيوية اذا ما تم فحص تجاوب المتفرجين بعناية مقدما خلال مرحلة التحضير لكل منها   وتحديد العدد اللازم من اللقطات القريبة المندرجة التى تثير الاهتمام بما يدور أمام المتفرج

ويمكننا أيضا استخدام اللقطة المندرجة كوسيلة بسيطة لتكثيف الوقت   ففى الأفلام الصناعية مثلا التى تتعرض لمراحل متكررة معقدة يمكننا أن ننقل المتفرجين ليقتربوا من مركز الأحداث   وهكذا يمكننا التخلص من فاصل زمنى مقبول اذا ما قطعنا مرة أخرى لنعود الى اللقطة الرئيسية وقد أوشكت المرحلة على الانتهاء

● **اللقطة المقتطعة   cut-away**

كما يدل الاصطلاح   فان اللقطة المقتطعة تنقل اهتمام المتفرجين بعيدا عن الحدث الرئيسى لفترة وجيزة   ربما الى شخص يراقب الحدث الرئيسى   أو الى لقطة أخرى ترتبط بالحدث الرئيسى ولكنها ليست جزءا منه   ومثال ذلك اللقطات المقتطعة لبعض المتفرجين على سباق السيارات وهم منفعلون أو فى أى حدث رياضى آخر   ويمكن لمثل هذه اللقطة اذا ظهرت فى الوقت المناسب أن تزيد من اثارة المشهد   كما يمكن أن تتضح فائدتها لمركب الفيلم لكى يبتعد عن الحدث الأصلى   عندما يجد صعوبة فى وصل لقطتين ممتدتين   الا اذا أدخل اللقطة المقتطعة بينهما

وربما كان الاستخدام الشائع للقطة المقتطعة هو لقطة رد الفعل قد يكون لرد فعل شخص ثالث يستمع الى حوار يدور بين اثنين عنصر درامى هام فى السرد   وقد يستفيد منها المخرج اذا توفرت لديه لقطة تأسيسية لا حركة فيها   فان اللقطة المقتطعة هنا تكسبها تنويعا مرئيا



«اكتوبر» ١٩٢٧ سيرجي ايزنشتاين



مورجان حالة مناسبة للعلاج ١٩٦٦ كاريل رايس

وبنفس الطريقة يمكن توضيح مدى تعقيد الحركة بتقديم لقطة مقتطعة توضح رد فعل أحد المتفرجين

وهناك استخدام آخر للقطة المقتطعة يثير الاهتمام كان قد قدمه أيزنشتاين فى فيلمه « أكتوبر » لقد أعطت اللقطات المقتطعة فى هذا الفيلم بصيرة مجازية داخل الشخصيات مثل كرينسكى الذى كان يتم التعرف عليه بلقطات مقتطعة لطاووس وباستخدام اللقطة المقتطعة بهذه الطريقة فانها تضيف شيئا لتفهم الشخصية أو الموقف

والفرق الأساسى بين اللقطة المقتطعة واللقطة المندرجة هو أن اللقطة المقتطعة ليست بالضرورة جزءا من اللقطة الرئيسية بينما اللقطة المندرجة لابد أن تكون كذلك وعلى هذا فمن المتبع لمساعدة اللقطة المندرجة لبعض التفاصيل ولكن لأن اللقطات المقتطعة ليست جزءا من اللقطة الرئيسية فلا يلزمنا هنا استخدام لقطة تأسيسية ويمكن ادخال اللقطة المقتطعة فى الوقت الذى يتفق مع الحدث ومع ايقاع المتفرجين على تفهم السرد أن نستخدم اللقطة التأسيسية قبل استخدام المشهد ٠

● التصوير فى حيز محدود

أحد المآزق التى قد يتعرض لها المخرج هو هل يصور فى ظروف صعبة فى مساحة مقيدة ، أم يعيد خلق المنظر فى الأستديو وان كان جون شليسنجر يقرر تفضيله بوضوح للتصوير داخل الأستديو الا أنه يؤيد أن يكون للمنظر داخل الأستديو نفس قيود المكان الأصلى بالنسبة للفنيين الذين يعملون معه حتى يمكن المحافظة على الصفات الأصلية للمنظر

لقد تمت اعادة تشييد حجرات فندق السيارات (الموتيل) بكل دقة داخل الأستديو فى فيلم « راعى بقر منتصف الليل انتى أبحث غالبا بكل عناية عن موقع فعلى يكون اقرب ما يمكن لشخصية المنظر الذى أريده ثم أعيد تشييده داخل الاستوديو كانت كل المناظر الداخلية الرئيسية فى فيلم « راعى بقر منتصف الليل » مناظر مشيدة ولكى

يكتسب المنظر المظهر المناسب كنا نضيف اليه السقف ثم أرضى تماما أن يحرك المصور ذلك السقف بعيدا ويصبح عليه أن يوجه اساءته من فوق الأرضية أو أن يعتمد في اضاءته على لمبات عارية تتدلى في منتصف الحجرة كما كان سيفعل لو كان يصور في موقع فعلي ويلي هذا صفات معينة في اضاءة المنظر فمثلا هذا هو ما فعلناه بالضبط بالنسبة لحجرة الفندق التي يعتدي فيها جو على الرجل لقد أعدنا ظهور اللمبات القوية البشعة التي نجدها في حجرات مثل هذه الفنادق وكانت هذه هي الصفة التي أملت نفسها علينا أما حجرة راتسو فانها كانت أكثر حقارة ونظرا لأنه لم يكن فيها كهرباء فانها بدت أكثر نعومة يجب أن نراعي دائما ما تمليه حقيقة الموقف وبالطبع هذه هي الطريقة التي أفضل أن أفعل بها الأشياء وان كنت في نفس الوقت أفهم تماما لماذا تنال الاضاءة ذات الأسلوب المتميز اعجابي في فيلم فيسكونتي «الملاعين» وفي أفلام ستيرنبرج »

وظهرت مشكلة أخرى مماثلة في فيلم «راعي بقر منتصف الليل» في مشهد الحفلة وكان الدافع الدرامي حسب سياق السرد أن ينتقل جو باك وراتسو خارج حياتهما العادية الى فترة قصيرة من الخيال الفانتازي

« كنا أصلا قد صممنا مشهد الحفلة بحيث يدور في دور علوي في قرية جرينتش وكان صاحب الحفلة شخص يملك مبالغ طائلة من المال وكان يصنع أفلاما سرية وذلك بأن يدعو أي شخص يعثر عليه في الطرقات لكي يقوم بتصويره في أفلامه وكانت هذه المهمة تنتهي طبعا بكمية من الأفلام البذيئة (بورنوجرافي) وهكذا وجدنا نفسنا داخل مجال نشاط وارهول وبالتالي قررنا ألا نتصرف على ذلك النحو وتنتهي الأمر بأن شيدنا منظرا يتكون من ستائر سوداء وبيضاء لكي تخفي ما يدور وكان أول ما خطر على بالنا أن نجعل جو باك وراتسو يسرحان في هذا الجو الغريب عليهما تماما أردنا أن نخلق حدثا تمتزج فيه وسائل تعبير مختلفة نستخدم فيه أفلام سرية واضاءة متحركة متغيرة وكل ما الى ذلك (كان هذا عام ١٩٦٧ عندما لم يكن هذا التصرف كليشيها متكررا) وقدم هذا المنظر قدرا كبيرا من المرونة لمدير التصوير وللمصور فصورنا كمية هائلة من الفيلم الخام » (شليسنجر)



الطرف العميق ١٩٧٠ يرجى سكوليموفسكى

وهناك معالجة مختلفة لمشكلة مماثلة للتصوير فى حيز محدود طبقها **يرجى سكوليموفسكى** فى فيلمه **«الطرف العميق»** ولقد تم تصوير أغلب هذا الفيلم فى حمامات شعبية فى ألمانيا بعد أن أعيد طلاؤها بعناية لتأخذ المظهر الانجليزى وكانت أحواض الاستحمام (البانيو) التى يستخدمها الجمهور موضوعة فى كبائن صغيرة متجاورة واختار سكوليموفسكى أن يستخدم واقع المكان الفعلى عن أن يعيد تشييده داخل الأستديو

أردت فى مشهد الاغواء أن أستخدم الصوت الفعلى ولذا قررت ان استخدم آلة تصوير أريفليكس ٣٥ داخل صندوق وكانت الكابينة

صغيرة جدا فى الواقع لا يزيد أطول ضلع فيها عن ١٫٨٠ مترا وعندما اخترت هذه الكابينة بالذات لتصوير هذا المشهد كانت أوضاع آلة التصوير فى مخيلتى تماما كان أحدها سهلا يتم فيه التصوير من خلال الباب أما الاخر فكان صعب التنفيذ بالنسبة للمصور الى اقصى حد كان عليه أن ينكمش فى أقصى ركن بعيدا عن البانيو وكان المكان المخصص له وراء آلة التصوير صغيرا جدا وكانت معنا عدسة زوم وتمت اللقطة على ما يرام حيث لم يكن لدينا تحريك أفقى الا فى أقل نطاق »

والفرصة الوحيدة التى صور فيها شليسنجر فى الموقع الفعلى بكل ما يضمه من قيود كان فى اللقطات الختامية فى فيلم راعى بقر منتصف الليل » ، داخل الاتوبيس وكان السبب الرئيسى وراء اختياره التصوير فى الموقع اتساع المساحات الزجاجية فى الأتوبيس مما كان سيجعل اعادة التشييد داخل الأستديو صعبة وليست بنفس التأثير

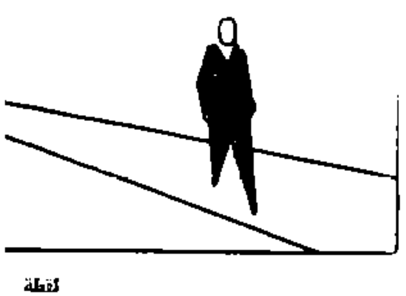
كانت احدى مشاكلنا التنظيمية أن نتحرك بالأتوبيس خلال الطرق الرئيسية بين المدن ثم نعثر على طريق عودتنا الى الطريق الذى بدأنا به وعند نفس النقطة بالذات حتى يمكننا أن نعيد تصوير اللقطة نفسها وكان علينا أن ننزع بعض مقاعد الاتوبيس من أماكنها وكنا نستخدم آلة تصوير أريفليكس بعازل للصوت وأحيانا آلة تصوير متشيل كنا نستخدم آلة تصوير بعازل للصوت طوال الوقت الا عندما كنا لا نحتاج الى تسجيل حوار وبالرغم من أننا قمنا بتسجيل مسبق لأغلب الجمل التى سيقولها **هوفمان و فويجت** فى هذه اللقطات الختامية فقد وجدنا أن ما سجله هوفمان مؤخرا كان أقل جودة مما سجله أثناء التصوير الفعلى وكان علينا مراعاة المناظر التى تبدو فى خلفية اللقطات عند تركيبها ، وأدى هذا الى صعوبة التركيب النهائى الى حد كبير ومن حسن الحظ عثرت على شخص بارع فى نيويورك ليؤدى هذه المهمة وانتهى الأمر باستخدام جمل الحوار التى سجلها فويجت فيما بعد مع جمل هوفمان التى سجلها من قبل وكانت النتيجة رائعة »

٥
التتابع المرئى

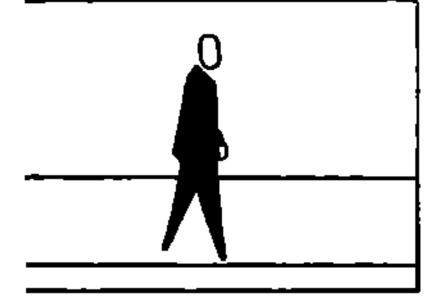
روح السيناريو هى الفكرة الرئيسية التى يختارها المخرج أو كاتب السيناريو وسوف تنتقل هذه الفكرة الى المشاهدين من خلال تدفق الصور المرئية التى سيكون لها معنى اذا شوهدت كل منها على انفراد وسيكون لها معنى آخر اذا شوهدت مرتبطة ببعضها وعلى المخرج أن يختار الصور التى عندما يتم تركيبها مع سواها فانها تنقل فكرته كأفضل ما يمكن وكل صورة عبارة عن فكرة وكل مشهد عبارة عن تتابع أفكار عندما يتم تركيبها فانها تعطى تدفقا متجانسا ومنطقيا وعلى المخرج عندما يرسم السيناريو التنفيذى أن يتأكد من أن كل لقطة سوف تضيف الى ما يعرضه الفيلم ككل لا أن تسبب للمتفرجين أى ارتباك مهما كان قليلا الا اذا كان هذا هو ما يقصده المخرج كما فى حالة أفلام التشويق

يجب اذا أن نرى اللقطات كجزء من التتابع العام تتابع الجو وتتابع الفكرة أو تتابع السرد الذى يمكن المشاهدين من ادراك النقاط الرئيسية فى المشهد ومن ربطها بالنقاط التى تعرضها المشاهد الأخرى ان هذا التتابع للأحاسيس هو الذى يكسب بناء الفيلم قوته

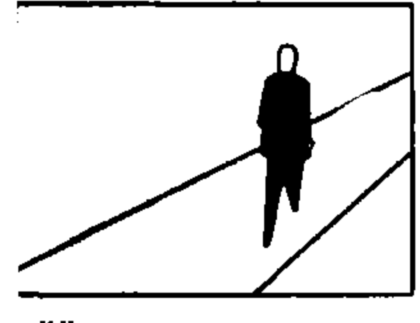
ولقد سبق لصانعى الأفلام فى الأيام الأولى لتطوير السينما ان أدركوا الطريقة التى يقرأ بها المشاهدون الصور على الشاشة فى سياق



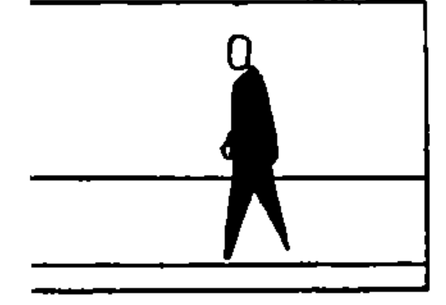
لقطة



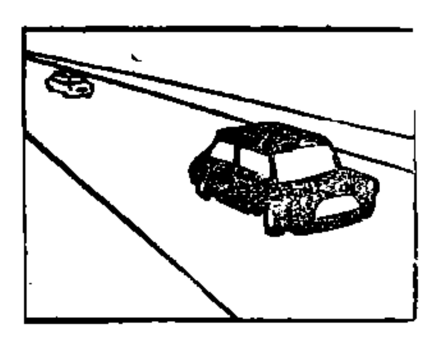
لقطة ٢



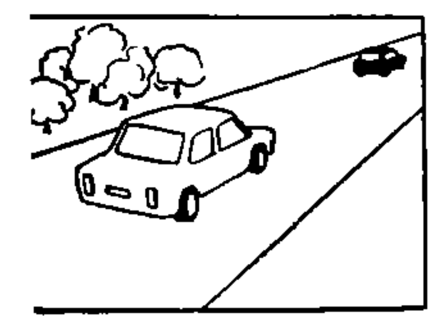
لقطة ٧



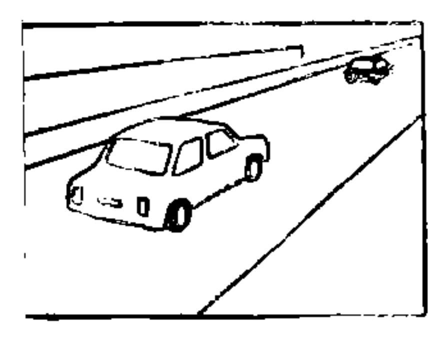
لقطة



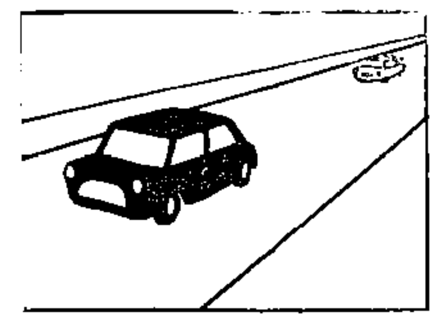
لقطة



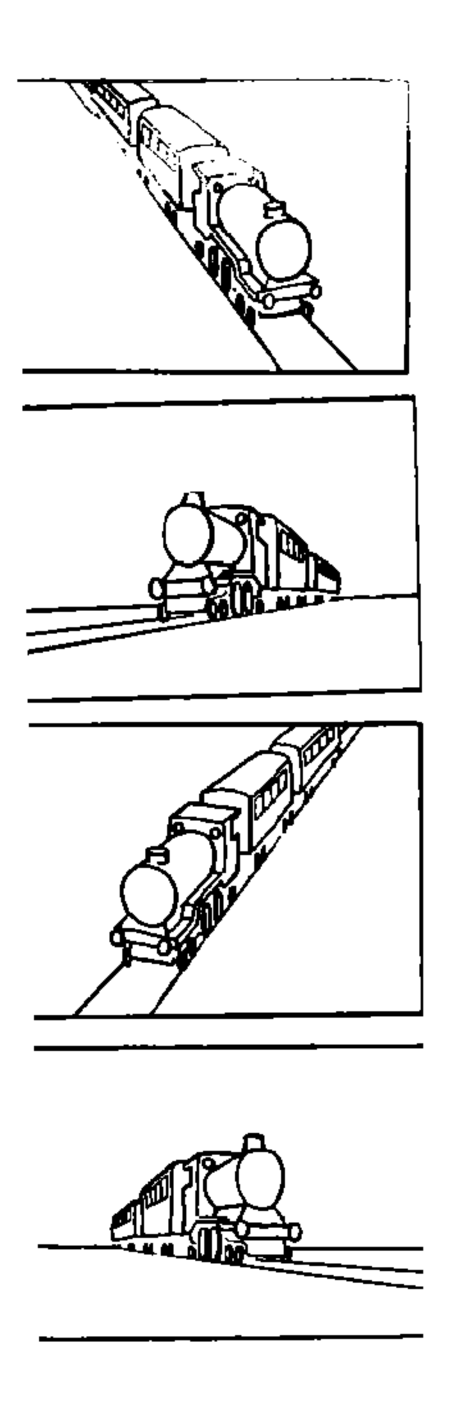
لقطة ٢

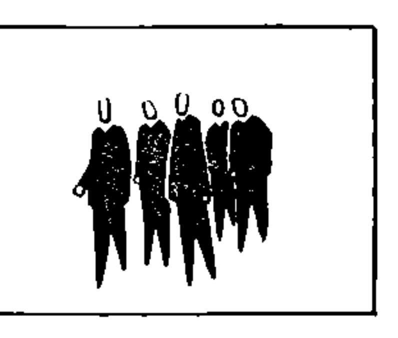


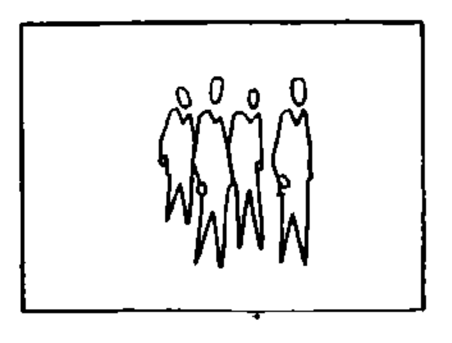
لقطة ٣



لقطة ٤

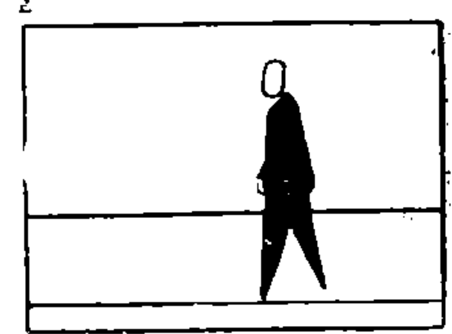


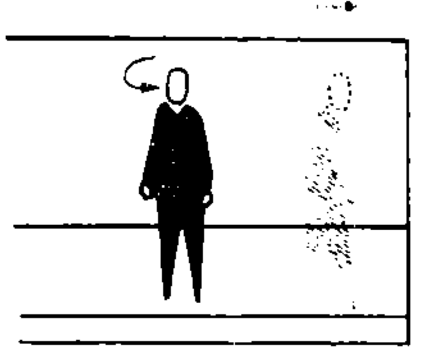




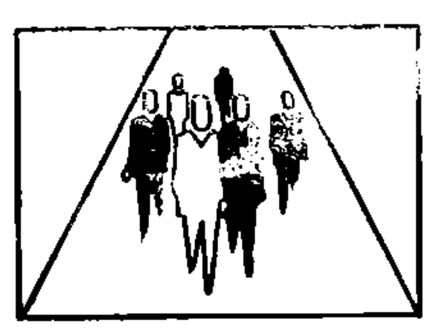
عندما نتعرض لمجموعتين من الناس لا علاقة بينهما ونراهما فى لقطات متتالية تسيران فى نفس الاتجاه على الشاشة فلا اشارة هنا لأنهما ستلتقيان بالضرورة أما اذا أراد المخرج أن يوحى بأن المجموعتين ستلتقيان عند نقطة محددة فعليه أن يعرضهما وهما تتحركان فى اتجاهين متضادين على الشاشة فى لقطات متتالية نرى فى اللقطة ١ : مجموعة من الرجال تتحرك من يمين الشاشة الى يسارها ونرى فى اللقطة التالية مجموعة أخرى تتحرك من يسار الشاشة الى يمينها الايحاء هنا أن المجموعتين ستلتقيان فى لقطة مقبلة

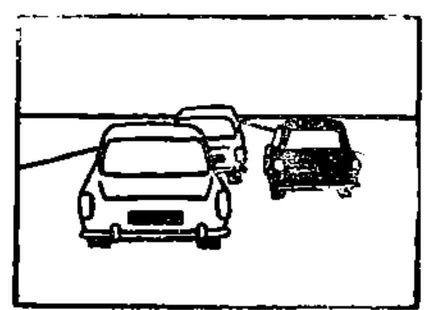
ويمكن من الناحية الدرامية الاستفادة من هذه الطريقة لابراز الصراع بين مجموعتين متعارضتين او حتى بين شخصين أو أكثر يقدمون من أماكن مختلفة ولكنهم سيتقابلون عند نقطة معينة واستخدام تتابع الاتجاه على الشاشة لزيادة التشويق هو أحد الكليشيهات السينمائية القديمة وأساس الذروة فى عديد من أفلام رعاة البقر كما يوفر التدعيم اللازم للبناء المرئى لكثير من الأفلام الحديثة





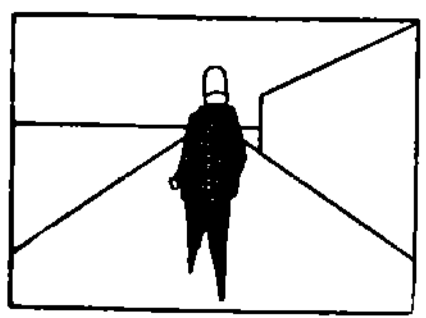
ذكرنا من قبل أن تغيير الاتجاه على الشاشة دون تقديم تفسير يبرره يسبب ارتباكا فى أذهان المتفرجين ولكن هناك حالات يرغب فيها المخرج عن حق فى تغيير التدفق المرئى العام للفيلم لأهداف درامية ولأهداف جمالية أيضا ان الفيلم يصبح مملا من الناحية المرئية لا محالة اذا كان الناس فيه يتحركون فى اتجاه واحد طوال الوقت على الشاشة وأسهل طريقة لتغيير الاتجاه على الشاشة هى أن يقوم الممثل بتغيير اتجاهه خلال لقطة واحدة قد يكون متحركا من اليمين الى اليسار على الشاشة ثم يستدير عند منتصف المسافة أثناء التصوير ويسير ليعود الى حيث بدأ ويخرج من يمين الشاشة لقد تمت اعادة توضيح الاتجاه على أنه من اليسار الى اليمين ويجب عليه فى اللقطة التالية أن يدخل من يسار الشاشة

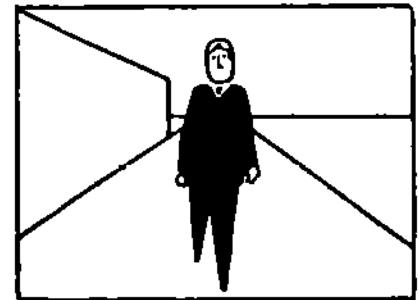




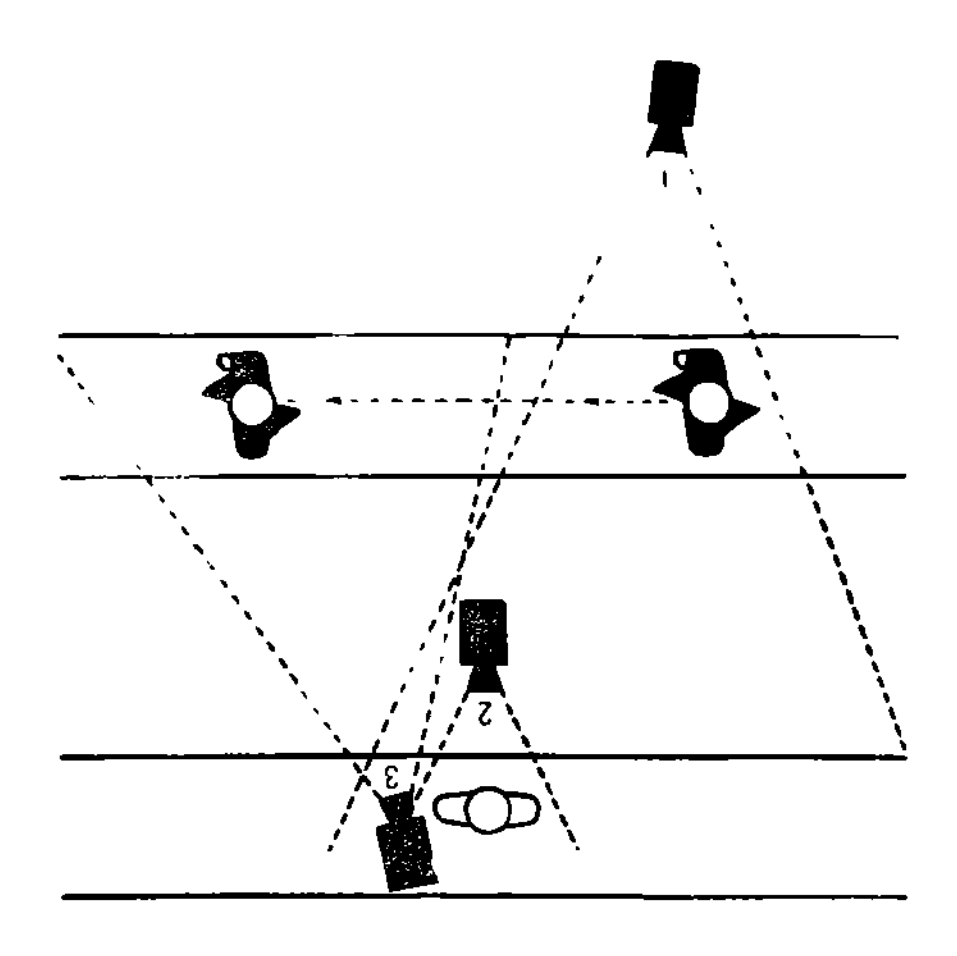
هناك لقطات تعتبر محايدة فيما يتعلق بالاتجاه على الشاشة ويمكن استخدامها كلقطات بينية (أى تدخل بين لقطات أخرى) اذا حدثت هناك وقفة فى الحركة ذات الاتجاه المحدد أو اذا أراد المخرج أن يغير من وجهة نظر آلة التصوير ولقطات الخيول أو رجال يجرون أو المرور فى الطريق الخ التى تنقسم لتمر من جانبى آلة التصوير تتسم باتزان مرئى ولها صفة الحياد ونفس الشىء بالنسبة للقطات الأشياء المتحركة فى مستوى أعلى أو أوطى من المنسوب الأفقى لآلة التصوير وبحيث تكون الحركة فيها اما تجاه آلة التصوير أو بعيدا عنها (مثل لقطات الطائرات التى تطير فى تشكيل معين أو حركة المرور المصورة من كوبرى يعبر فوق الطريق الرئيسى)

وبالرغم من أن اللقطات المحايدة تساعد على تغيير الاتجاه على الشاشة بنعومة الا أن لها استخدامات أخرى واذا استمر تدفق الصور من جانب واحد من الشاشة الى الجانب الآخر فان المشاهدة تصبح مملة وسرعان ما يفتر اهتمام المتفرجين واللقطة التى تتجه نحو المتفرج تضيف الى دراما الموقف حيث يزيد الاتصال الى قدر كبير بين المتفرج وبين اللقطة المتجهة اليه عنه فى حالة اللقطة من الجانب او من الخلف



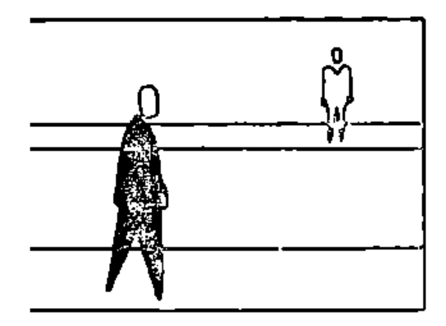


ويمكن استخدام هذه اللقطة أيضا كوسيلة انتقالية ، اذا كان الممثل يسير تجاه العدسة ، ثم تلتقط آلة التصوير الممثل من الخلف وهو يبتعد عنها ولا يقتصر تأثير هذا التصرف على حالة تغيير الاتجاه على الشاشة، بل هو يساعد أيضا على تغيير الموقع أو الشخص أو الزمن

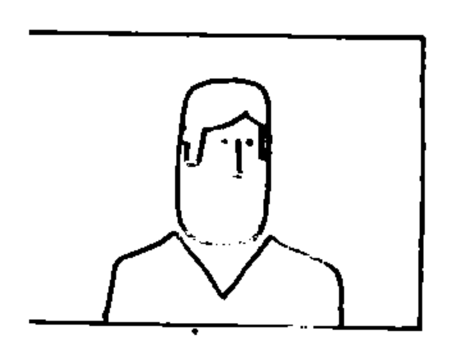


زوايا عكسية

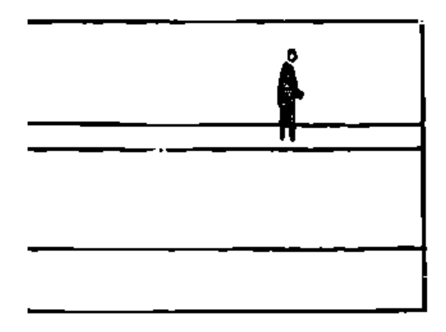
لقطات الزوايا العكسية التي تتضمن شخصين أو أكثر لا تسبب بالضرورة أى صعوبة اذا تم رسم اللقطات مقدما فى مسقط أفقى نجد فى المثال الموضح أعلاه وفى الصفحة المقابلة أن الجسم الأسود يسير بوضوح من يسار الشاشة الى يمينها فى اللقطة ١ واللقطة القريبة للجسم الأبيض تحافظ على خط العين فى متابعته للجسم الأسود يجب أن توضح لقطة الزاوية العكسية أن الجسم الأسود يتحرك من يمين الشاشة الى يسارها كما فى لقطة ٢ وليس كما فى لقطة ٣ × .



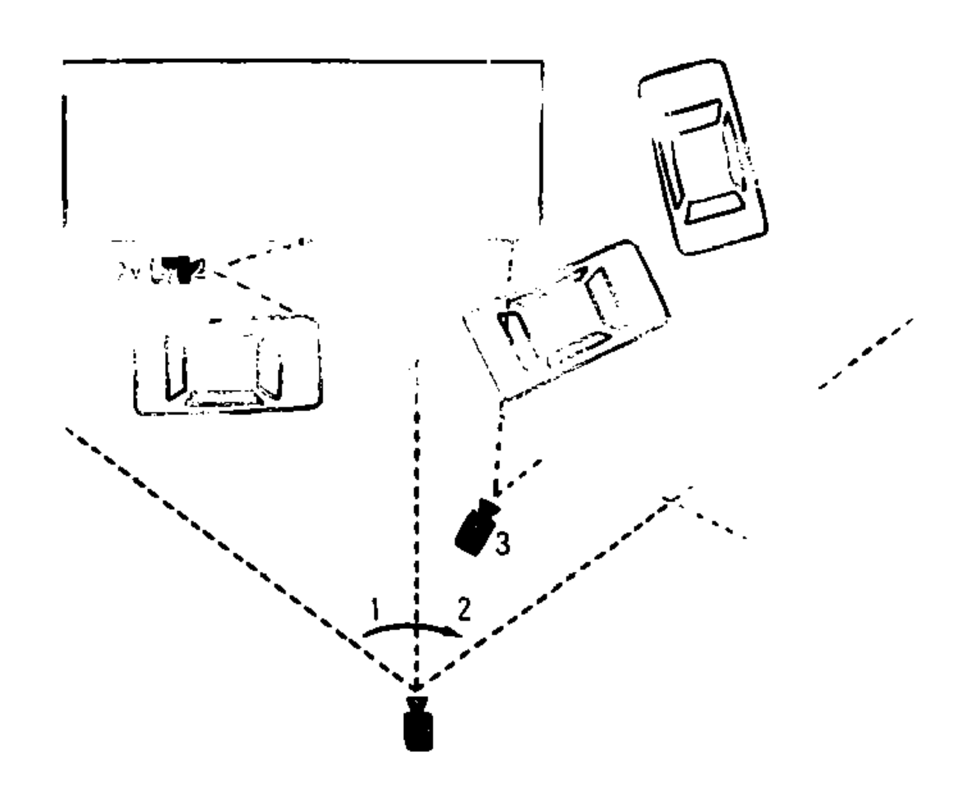
لقطة



لقطة ٢



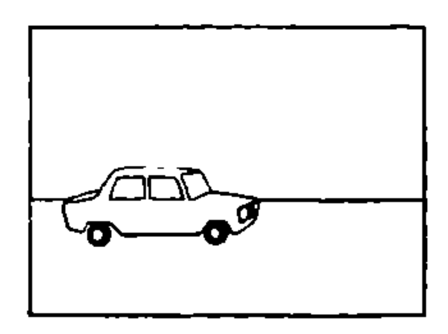
لقطة ٣ ×



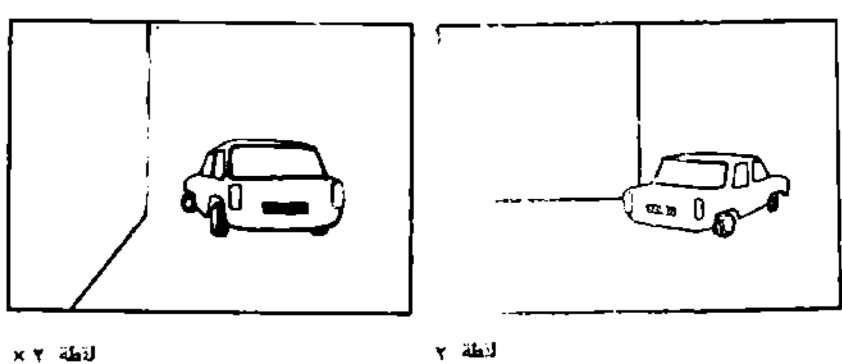
التتابع حول الناصية

يمكن ايضا تفادى هذه المشكلة بالعناية بتخطيطها مقدما يجب فى المقام الأول أن تبقى آلة التصوير فى جانب واحد من خط اتجـاه السير حتى يفهم المتفرجون الحركة التى تدور أمامهم على الأقل

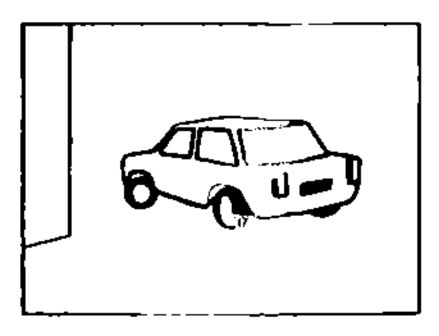
اذا أوضحنا الحركة كما فى اللقطة ١ فان من الأفضل لتوفير التدفق المرئى أن نستمر الى اللقطة ٢ واللقطة ٣ ، بدلا من القفز من اللقطة ١ الى اللقطة ٢× مباشرة قد يجد مركب الفيلم (المونتير) القطع هنا صعبا حيث تبدو السيارة فجاة وهى تسير فى الاتجاه العكسى على الشاشة



لقطة ١



لقطة ٢ × لقطة ٢



لقطة ٣



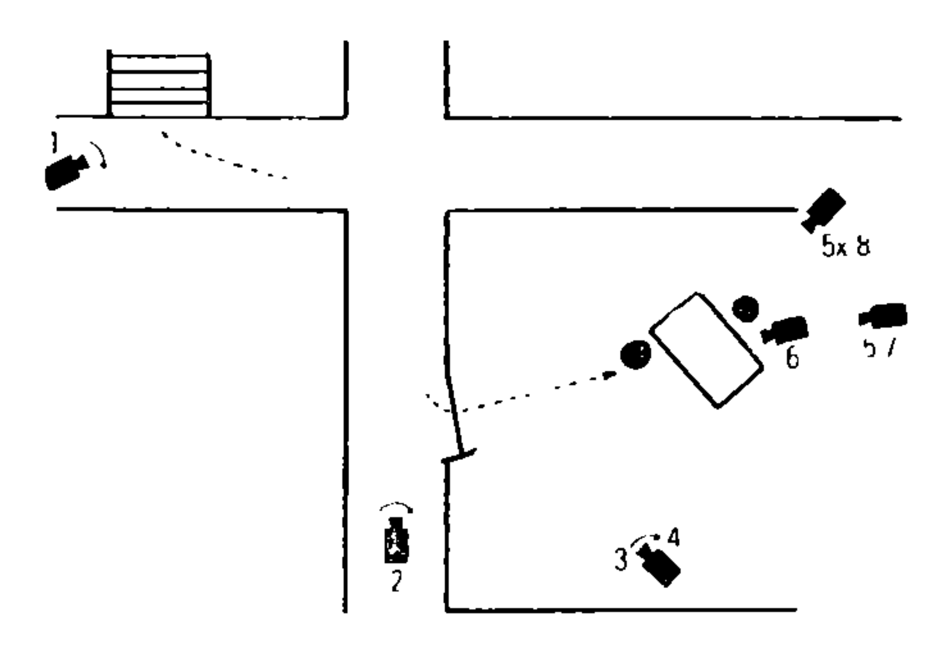
تغير خطوط الوسط باستمرار فى اللقطات التى تضم حركات قوية كما فى اعلى («اوليفر»
١٩٦٠ كارول ريد) ، اما فى لقطات الحوار الثابتة كما فى أسفل («الوسيط» ١٩٧١ جوزيف
لوزى) فيصبح لخط الوسط الرئيسى أهمية لكى تكتسب اللقطة التتابع المرئى الصحيح



● خط الوسط

ان وضع آلة التصوير بالنسبة للممثل هو بطبيعة الحال العنصر الرئيسي في تحديد الاتجاه على الشاشة اذا أخذنا مرة أخرى مثال الممثل الواحد الذى يتحرك من يسار الشاشة الى يمينها وآلة التصوير مثبتة على الجانب اليمين من اتجاه السير أو الخط الذى يسير فيه ومادامت آلة التصوير تحافظ على وضعها فى الجانب الأيمن من اتجاه السير فان الممثل يظل يتحرك على الشاشة من اليسار الى اليمين

هذا الاتجاه العام للسير هو خط الوسط التى يسير عليه الممثل. واذا استمرت كل أوضاع آلة التصوير على نفس الجانب من هذا الخط فسيظل الممثل يتحرك فى اتجاه ثابت على الشاشة لقد تحـدد خط الوسط عن طريق خط الحركة وليس عن طريق آلة التصوير وعندما يستقر المخرج على الحركة كما يريدها داخل اللقطة يجب أن يكون وضع آلة التصوير بالنسبة للحركة بحيث تضمن التتابع السليم على الشاشة



لنأخذ مثالا لرجل يذهب لمقابلة رئيسه عليه أن يسير خلال الصالة ثم يستدير حول أحد الأركان ثم يسير خلال ممر قصير الى باب أحد المكاتب ثم يدخل

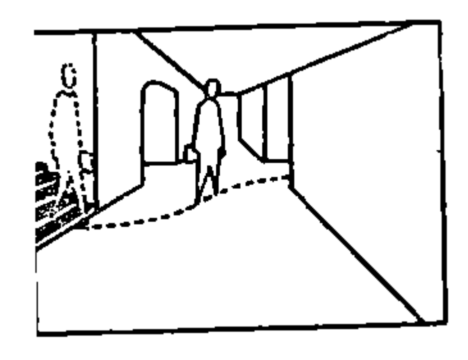
فى اللقطة ١ يدخل الرجل من يسار الشاشة الى أسفل السلالم ويسير الى يمين الشاشة ليستدير حول الفتحة الأولى الى اليمين ثم تلتقطه آلة التصوير بعد ذلك وهو يدور حول الركن داخلا الشاشة من يسارها ثم يتقدم من يسار الشاشة الى يمينها وهو يقترب من الباب القريب من آلة التصوير

ولما كانت الحركة على الشاشة قد استقرت فى اللقطة ١ على انها من اليسار الى اليمين فان وضع آلة التصوير فى اللقطة ٢ يجب أن يكون على يمين اتجاه سير الممثل أما اذا كانت آلة التصوير فى وضعها الثانى فى اللقطة ٢ فى مكان أبعد الى الأمام فى نفس الممر فان الممثل سيدخل من يمين الشاشة ولن تمتزج اللقطتان بل ستتعارض كل منها مع الأخرى

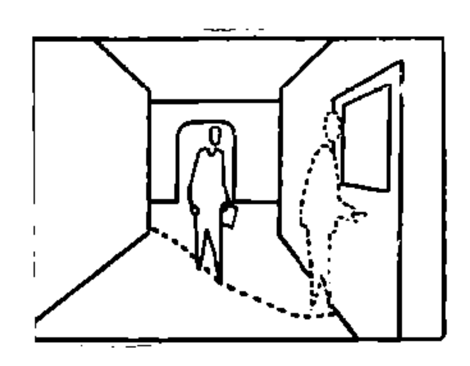
وهناك حل بديل لمعالجة الحركة نفسها وذلك بأن نضع آلة التصوير بجوار ركن الممر ويدخل الممثل عندئذ من يمين الشاشة ثم يقترب من آلة التصوير ، التى تستدير يسارا معه الى داخل الممر حتى تلتقطه آلة التصوير فى اللقطة ٢ وهو يقترب من الباب

ويجب فى كلا الحالتين أن تبقى آلة التصوير فى نفس الجانب بالنسبة للخط فى كلا الوضعين ما لم نستخدم اما لقطة أمامية محايدة أو لقطة خلفية لكى يسهل تحديد اتجاه جديد على الشاشة فى اللقطة ٢

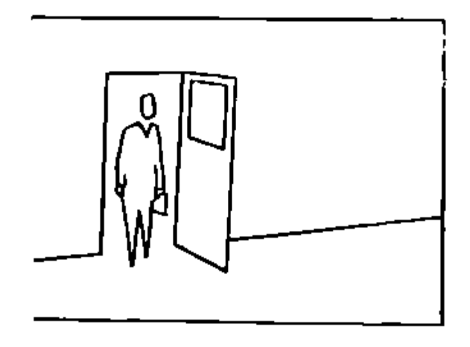
والوضع الثانى لآلة التصوير يقدم لنا منظرا من الأمام للشخص وهو يتقدم نحو آلة التصوير وهى لقطة أقوى من الناحية المرئية عن اللقطة ١ التى لا نرى فيها الا المنظر الخلفى للممثل والتركيز الدرامى للموقف هو الذى يحدد أيا من الطريقتين يختارها المخرج لمعالجة المشهد



لقطة ١



لقطة ٢



لقطة ٣

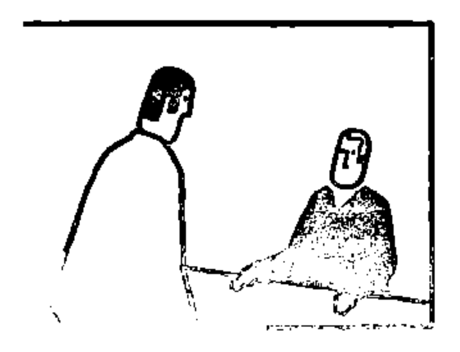
وعلينا فى حالة مرور ممثل من باب أن نلاحظ نقطتين فى التتابع. يقع الباب فى اللقطة ٢ الى أقصى يمين الشاشة ويخرج الممثل بناء على ذلك من يمين الشاشة سيكون من الأفضل للقطع أننا فى اللقطة التالية الملتقطة من داخل الحجرة نجد الباب الى يسار الشاشة حتى يتمكن الممثل من المحافظة على التتابع أما اذا كان في الامكان تحريك الحوائط فيمكن للمخرج أن يستبعد الحائط الى يمين خط الوسط حتى يدع آلة التصوير تتحرك على عربتها الى داخل الحجرة مع المحافظة على الجانب الصحيح من خط الوسط

واذا أراد المخرج أن يلتقط الرجل فى لقطة قريبة محايدة وهو يدخل فان اللقطة التالية قد تقرر خط وسط جديد • ويتوقف القرار على الموقف الذى يمهد له تدفق الصور واهم نقطة هنا هى أن الباب يمكن أن يستغل للحصول على مزيد من المرونة فى وضـــع التصـــوير التالى اذا كانت المرونة مطلوبة

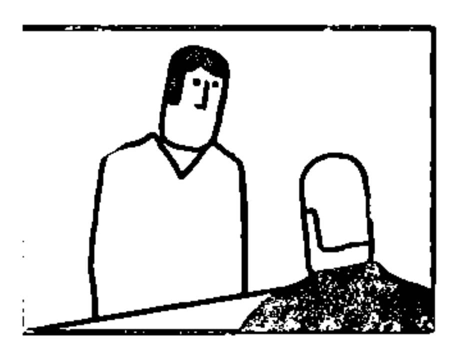
والمشكلة الاخرى التى تتعلق بالابواب هى مشكلة خاصة بالتمثيل على الممثل أن يســتخلص بعناية كيفية دخوله حتى يتفادى الدخول من زاوية غير سليمة ويعنى هذا أن يدرك الحركة التى ينتهى اليها قبل أن يضع يده على مقبض الباب

واذا تم تصوير الممثل مواجهة وهو يدخل الحجرة وكان وضـــع آلة التصوير عموديا على الباب فيمكن للوضـــع التالى أن يعبر خط الوسط الذى سبق تحديده ومع ذلك فيمكننا أن نحصل على دخول سلس اذا أبقينا على آلة التصوير على نفس الجانب من خط الوســط لأصلى الذى تحدد فى الممر ويتم التقاط الممثل عند الباب وهو يتقدم نحو المكتب فى لقطة ٣

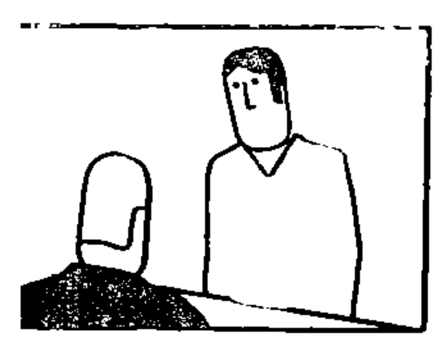
وفى لقطة ٤ يتحدد موقف جديد ويصبح خط الوسط الآن ممتدا بين الرجلين اللذين يدور بينهما الحوار ويكون مكان الشخص الواقف الذى يمسك الملف الى يسار الصورة ، وما لم يتحرك الى وضع آخر مختلف بالنسبة الى الشخص الجالس فانه سيبقى الى يسار الصورة حتى يتحدد وضع جديد ومهما تعددت المرات التى تتحرك فيها آلة التصـــوير أو تركز فيها على هذا الشخص أو ذاك أو على الاثنين معا فيجب عليها أن



لقطة ٤



لقطة



لقطة ٥ ×

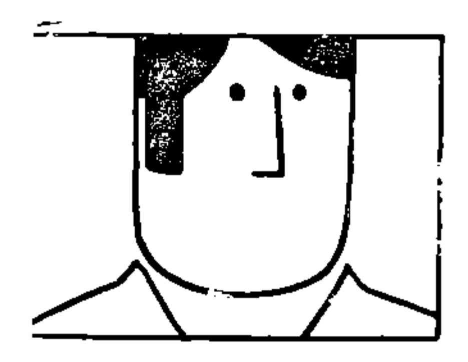
تبقى على نفس الجانب من خط الوسط الذى يحافظ على بقاء الشخص الواقف على يسار الصورة دائما

وفى اللقطة ٥ تلتف آلة التصوير وراء الشخص الجالس لتركز على رد الفعل على الشخص الواقف في لقطة متوسطة وأيا كان الأمر فما زالت آلة التصوير فى الوضع الذى يؤيد العلاقة السليمة داخل الصورة. هذا موقف نموذجي للقطة الثنائية ، يمكن فيه أن تتحرك آلة التصوير ذهابا وايابا بين الشخصين والحوار مستمر لقد تحدد خط الوسط بين الممثلين ويمكن للمخرج أن يضع آلة التصوير فى أى مكان مادام الرجل الواقف يظل الى يسار الشاشة أما اذا تحرك الرجل الواقف داخل الحجرة فيمكن تحديد خطوط وسط جديدة باستخدام لقطات قريبة تدخل بين اللقطات الأخرى وما الى ذلك

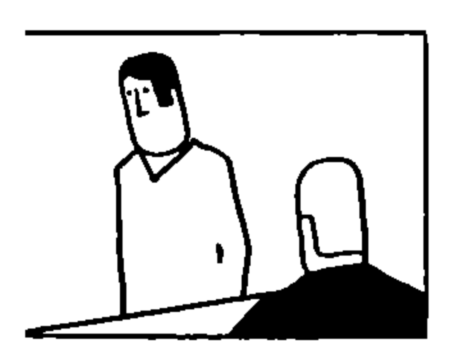
ونلاحظ في اللقطة ٥ × أن المخرج قد نقل آلة التصوير الى الجانب الآخر من خط الوسط بين الشخصين وبذا عكس وضعهما النسبى على الشاشة هذه اللقطة لن تمتزج باللقطة ٤ أى لن تقطع معها

وفى لقطات ٦ ٧ ٨ على المخرج أن يخلق موقفا جديدا ليقدم شخصا ثالثا سوف يدخل الحجرة من الباب الأصلى يجب أن توضع آلة التصوير بحيث تتجه ناحية الشخصين الموجودين أصلا فى الحجرة وفى الوقت نفسه ناحية الباب حتى نرى الرجل الذى سيدخل ويتجه الى المكتب. وسوف يتبع هذا لقطة حوار ثلاثية واذا حرك المخرج آلة التصوير لتصبح خلف الرجل الجالس فانه سوف يتخطى الخط الخاص باللقطة الثنائية السابقة ويصبح القطع بين لقطة ٦ ولقطة ٨ مقلقا جدا حيث أن الشخصين يغيران وضعهما على الشاشة بطريقة غير مريحة

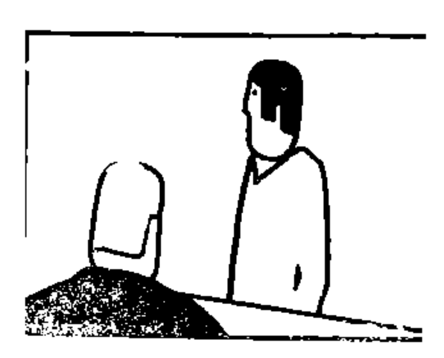
وهناك طريقتان لتفادى هذه القفزة يمكن للمخرج بعد لقطة ٦ أن يقطع الى لقطة لرأس الشخص الواقف وتكون هذه لقطة محايدة تمكن المخرج من أن يحدد خط وسط جديد للقطته التالية والاحتمال الثانى هو أن يبدأ المخرج بنقطة قريبة لرأس الشخص الواقف ثم يدير هذا رأسه أثناء اللقطة لينظر الى يسار الشاشة الى الشخص الجديد الذى يدخل الحجرة يؤدى هذا الى أن يصبح الشخص الواقف على يمين



لقطة ٦



لقطة ٧

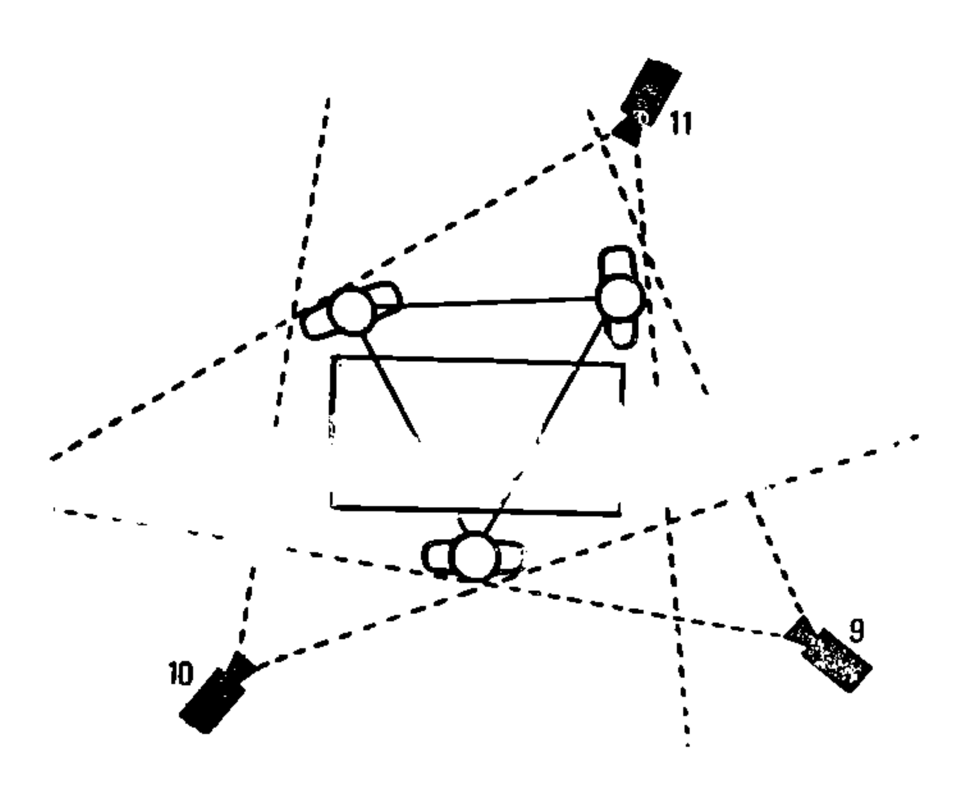


لقطة ٨

الشاشة ويمكن عندئذ تحديد خط جديد وهنــاك احتمال آخر وهو أن يستخدم المخرج لقطة قريبة لرأس الشخص الجالس وهو يدير رأسه تجاه الباب الى يمين الشاشة ممايحدد خط وسط جديد أيا كان الحل الذى يختـــاره المخرج فانه يستحيل عليه أن ينتقل من لقطة ٦ الى لقطة ٨ دون أن يســتخدم لقطــة بينية

خط وسط فى لقطة ثلاثية يتخللها حوار

نجد فى أوضاع اللقطة الثلاثية التى يكون الفاصـــل فيهـا بين الأشخاص الثلاثة كافيا أن آلة التصوير سوف تحدد وضع الأشخاص كما فى الرسم العلوى وهذه اللقطة التأسيسية مفيدة جدا لأنها تدع المتفرجين يعرفون تماما أين يوجد كل من الأشخاص الثـلاثة بالنسبة

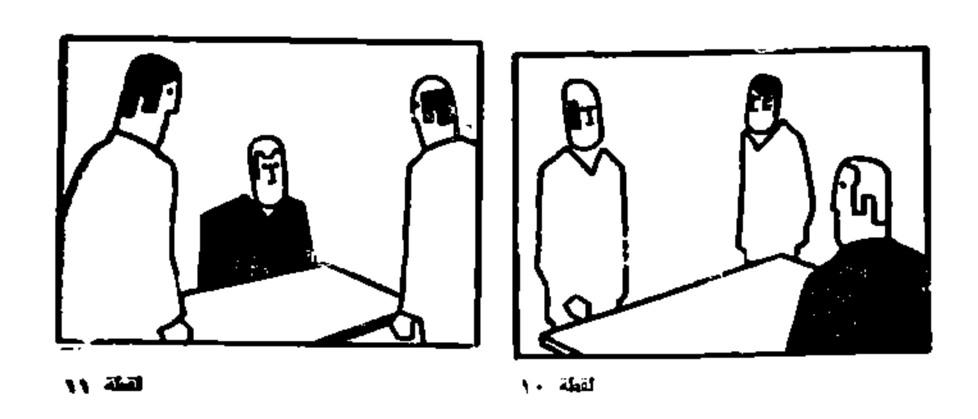


لبعضهم البعض داخل المنظر ويمكن للمخرج عندئذ أن يلتقط عددا من اللقطات الثنائية أو اللقطات المنفردة التى يسهل تتابعها بعد ذلك

وفى اللقطة ٩ تحدد آلة التصوير لقطة ثلاثية فيها خطوط وسط بين كل عدد من الشخصيات وهذه اللقطة الثلاثية والتى يمكن أن تتبعها لقطات قريبة منفردة أو لقطات ثنائية لها أهميتها فى تحديد الأوضاع النسبية بين الممثلين ومالم يغير هؤلاء الممثلون أوضاعهم خلال اللقطة نفسها فعليهم أن يبقوا فى أماكنهم طوال المشهد



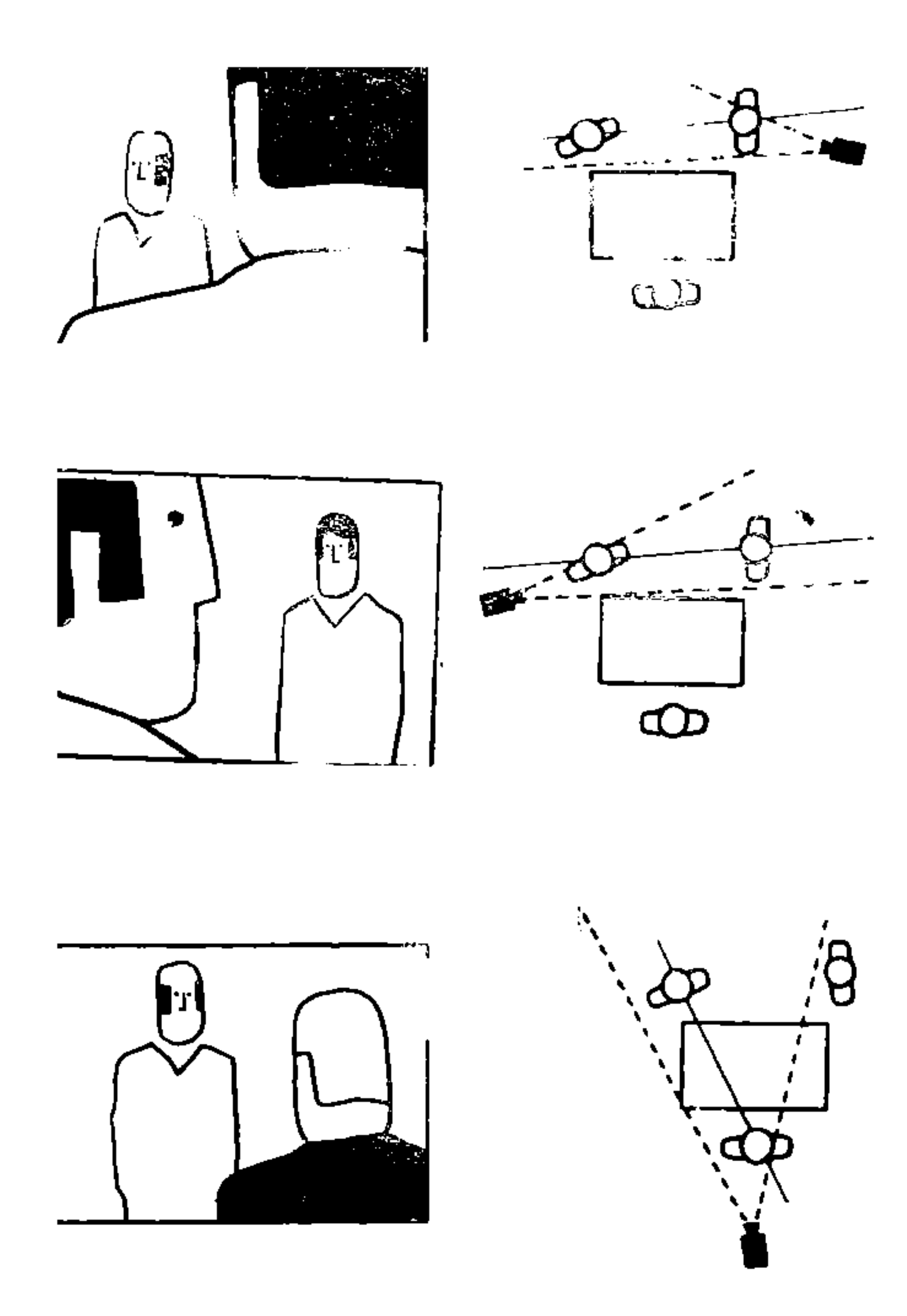
لقطة ٩

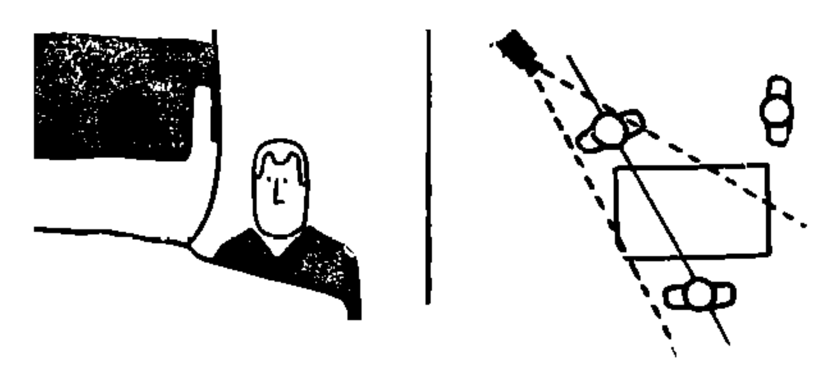


لقطة ١٠

لقطة ١١

لقطات ثنائية تعتمد على وضع اللقطات الثلاثية العليا





تلخيص

الهدف الرئيسى من وراء تخطيط أوضاع اللقطات الثلاثية واعداد
بهذه العناية الفائقة هو توضيح الحركة للمتفرجين وبمجرد تقديم المن
وتحديده والانتقال الى لقطة ثنائية سرعان ما ينسى المتفرجون مو

- لحظات كئيبة ١٩٧١ مايك لى اى حركة قوية فى اتجاه عقربى الساعة يقوم بها الشخص
الى اليسار تمكن المخرج من ان يعبر الخط دون أن يفقد التتابع ، على ان يضع نفس الر
على يسار الشاشة فى اللقطة التالية



الممثلين الذين لا يظهرون على الشاشة وإذا أضفنا الى هذا أن يخترق المخرج الخطوط بصفة مستمرة منتقــلا الى الجانب الآخر وعائدا منــه فستكون النتيجة أن المتفرجين (ومركب الفيلم) سيجدون صعوبة فى ادراك أى منطق للحركة التى تحدث أمامهم

● تتابع خط العين

هناك عديد من المناسبات يكون على المخرج فيها ان يتعامل مع عدة أشخاص يظهرون فى منظر واحد قد يكونوا جالسين حول منضدة أو واقفين أو يكون بعضهم واقفا والبعض الآخر جالسا كما يحدث فى حفلات الكوكتيل وقد يتتابع المشهد بفضل الحوار العام بينما تتدفق آلة التصوير بين الضيوف مسجلة مقتطفات من عدة أجزاء من الحوار وقد يعتمد المشهد على وجود مركز اهتمام واحد حيث يثير شخص واحد اهتمام مجموعة من الناس ومن جهة أخرى قد يشترك ثلاثة اشخاص فى حوار حيث يتحدث كل منهم فى دوره لمدة فترات متساوية تقريبا من الزمن السينمائى أيا كانت الظـروف فســوف يكون هناك عــدد من اللقطات التى تقدم واحدا أو اثنين من مجموع الموجود فى المنظر وعلى المتفرجين أن يحتفظوا فى ذاكرتهم بالأوضاع النسبية للممثلين الموجودين خارج الشاشة

وإذا أخذنا فى الاعتبار أن المتفرجين سوف ينسون بالضبط أين يوجد الممثـلون خارج الشـــاشة بالنسبة للممثلين الظاهرين على الشاشة ، فعلى المخرج أن يصور عددا من اللقطات الرئيسية التى تساعد على توضيح المنظر كله عندما يلزم الأمر عليه أن يصور عددا من اللقطات الثنائية واللقطات الثلاثية من مجموعات صـغيرة تتناقش وعليه أيضا أن يصور عددا من اللقطات القريبة المنفردة كلقطات رد فعل، ولقطات تقطع من غيرها ولقطات لمركز الاهتمام ومن الحيوى جدا فى كل هذه الحالات أن يضع آلة التصوير فى وضع يحافظ على التتابع مع اللقطة الرئيسية التأسيسية .

ويعتمد التتابع داخل المنظر على عنصرين رئيسيين يجب وضع آلة التصوير على الجانب الصحيح من خط الوسط بالنسبة للفرد أو للمجموعة بحيث يمكن تركيب اللقطة مع اللقطة السابقة للفرد نفسه أو للمجموعة نفسها والحالة الاســتثنائية فى هــذا اذا كان الأشــخاص

يتحركون حول المكان بوضوح حركات كثيرة (كجزء من حركة المشهد) بحيث تستجد باستمرار خطوط وسط جديدة وبالاضافة الى هذا قد تستمر آلة التصوير فى الحركة حول الموجودين لتأكيد الاحساس بموقف المجموعة المتدفق

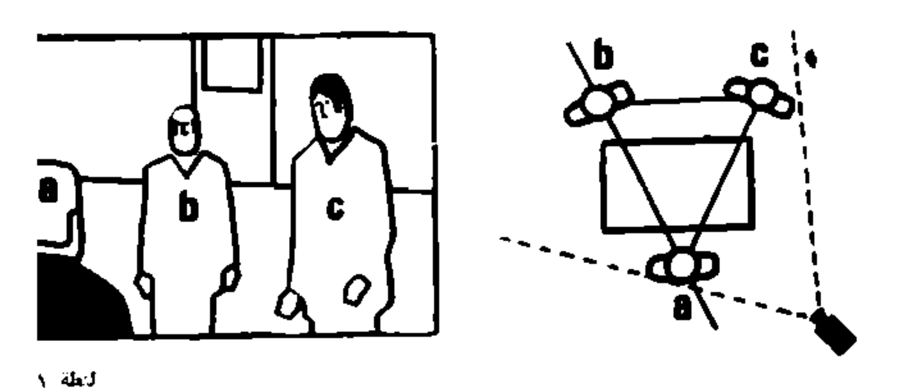
ولكن بمجرد أن نقود المتفرجين الى لقطة ثنائية أو لقطة ثلاثيه ليراقبوها فان القواعد العادية للتتابع يجب أن تطبق بكل دقة أما العنصر المهم الثانى فهو المحافظة على الاتجاه الصحيح على الشاشة حتى نتأكد من أن الأشخاص ينظرون بالضبط فى الاتجاه الذى يجب أن ينظروا فيه

وتتحكم دراما المشهد فى اتجاه الممثلين وفى اختيار اللقطات اذا كان هناك ممثل يسيطر على الاخرين فيجب أن يسيطر أيضا بطريقة مرئية بجانب سيطرته فيما يقول وفى مثال الرجل الذى يذهب لمقابلة رئيسه فان الرئيس يسيطر طوال المشهد ويبقى جالسا والحركة أى دخول الرجل الثالث وما يستجد من حوار حول المكتب يرتكز كله حول الرجل الجالس وتستمر آلة التصوير فى تقديمه كمركز للسلطة

ويقسم المخرج الحركة الى لقطـات قريبة ولقطات ثنائية ولقطات ثلاثية على مدار المشـــهد أو الى مجرد لقطات قريبـة لرؤوس منفردة متتالية الا ان استمرار اللقطة الثلاثية ينقصه عنصر الدراما وسرعان ما يمله المتفرج وتتالى اللقطات القريبة للرءوس المنفردة يربك المتفرج فيما يختص بالأوضاع النسبية للممثلين

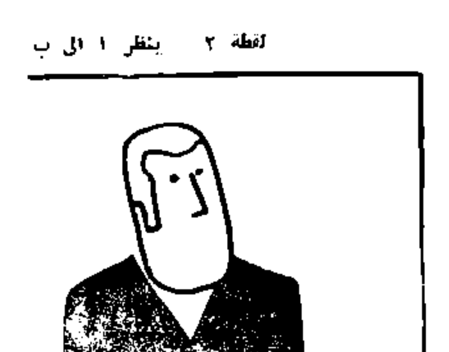
وعندما يتم ارســاء منظر ما يمكن للمخرج أن يقسم مجمــوعة الأشخاص الى مجموعة من اللقطات القريبة حيث يتركز الاهتمام الرئيسى فيها حول ما يقال وحول رد فعل كل فرد لما يقال فبعد تقديم الأشخاص فى لقطة بعيدة يحتفظ المتفرجون فى مخيلتهم بالأوضـــاع المختلفة للشخصيات ضمن المجموعة حتى عندما يكونون خارج الشاشـــة والايحاء المرئى الوحيد المتوفر لدى المتفرجين بخصوص وضع كل ممثل هو خط عين الممثل الذى يتحدث معه واذا كان خط العين هـذا فى الاتجاه الخطأ فان المتفرجين سيرتبكون بطبيعة الحال دون أن يجـدوا تفسيرا لذلك

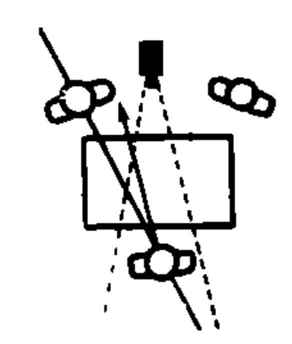
نرى فى اللقطة ١ الأشخاص أ ب جـ يتحدثون حول منضدة الشخص أ جالس بينما ب ، جـ واقفان



لقطة ١

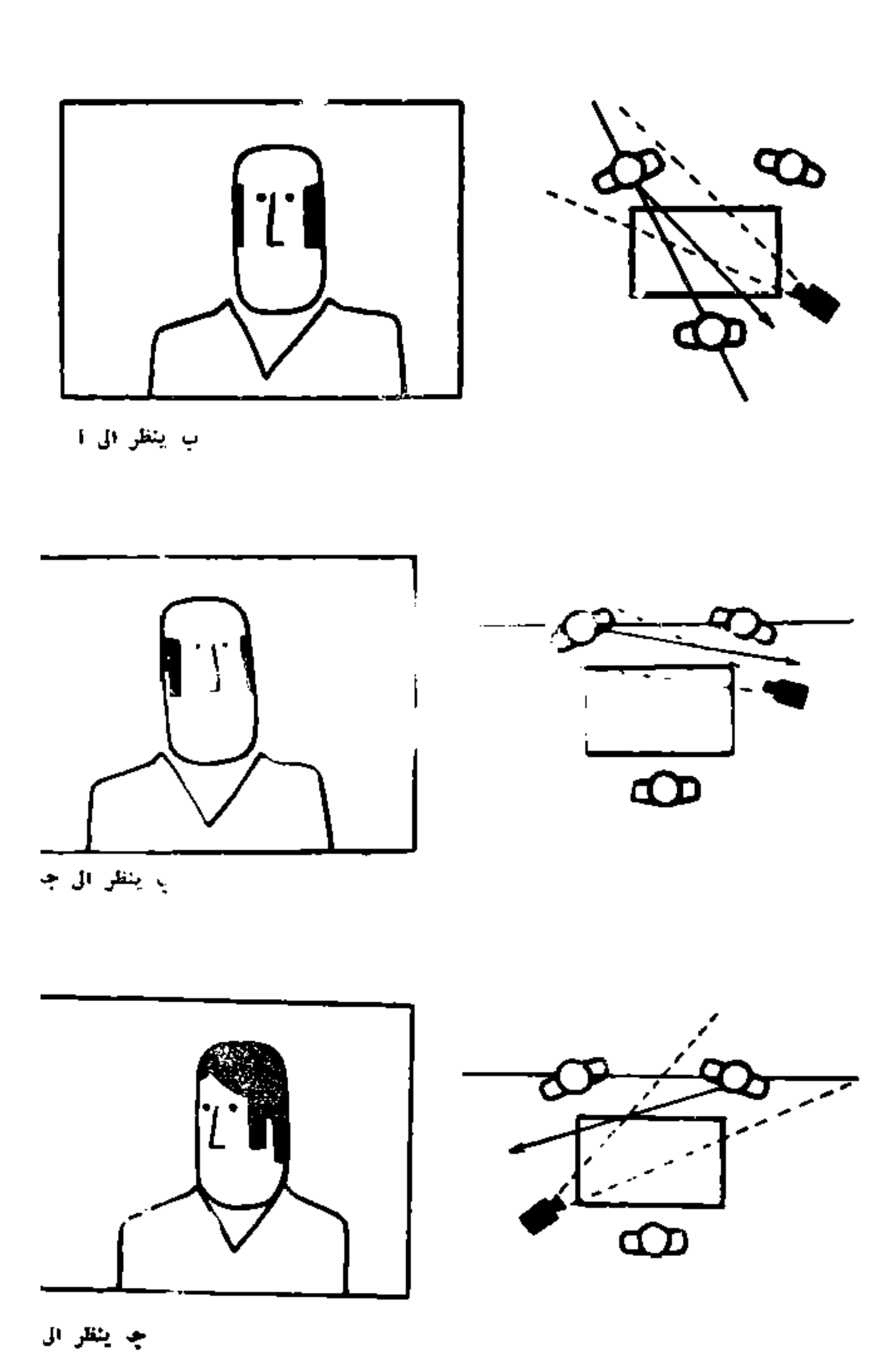
لقطة ٢ ينظر أ الى ب





خط العين الناتج يجب ان ينصف تقريبا الزاوية المحصورة بين آلة التصوير وخط الوسط الواصل بين الممثلين كما يوضحه السهم فى مسقط اللقطة المرسوم أعلاه

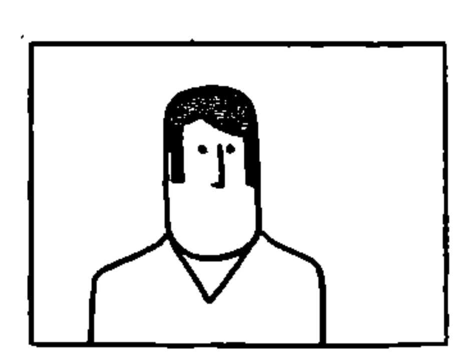
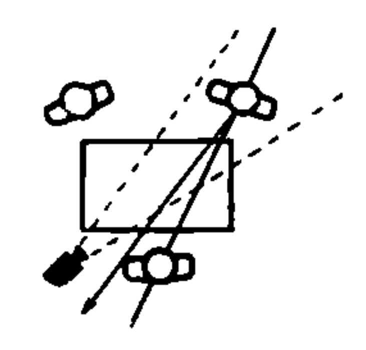
وفى اللقطة ٢ ينظر أ الى أعلى الى ب و أ جالس الى يسار الصورة وينظر الى يمين الشاشة ووضع آلة التصوير كما هو فى رسم ٢ أ ولكى نصور ب ينظر الى أ وضعت آلة التصوير بين أ جـ ويوضع جسم أ الى يمين الصورة قليلا وتتجه نظرته الى يسار الشاشة والى أسفل ويقع خط الوسط فى هذا الوضع بين أ ب ويكون وضع آلة التصوير فى أى مكان مناسب على جانب جـ من خط الوسط



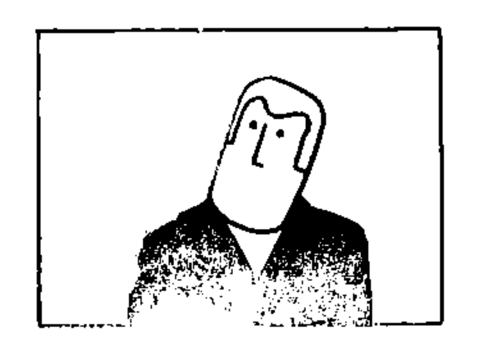
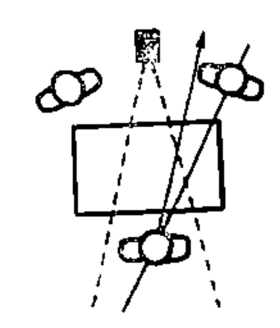
ب ينظر الى ا

ب ينظر الى ج

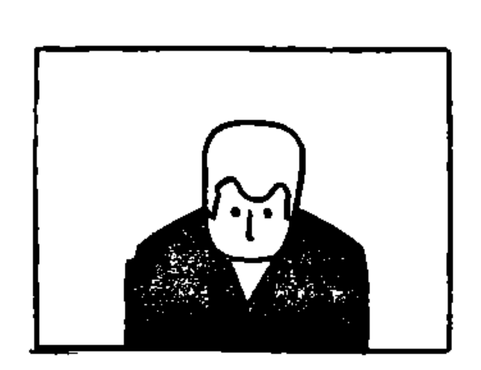
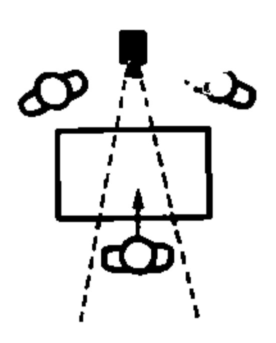
ج ينظر الى

جـ ينظر الى ا

ا ينظر الى جـ

لقطة محايدة لـ ا



الوسيط ١٩٧١ جوزيف لوزى يلزم ان تقول للممثل دائما اين ينظر وفى
لاقطات التى تضم اثنين من الممثلين او اكثر يمكن لخطوط العيون الموجهة خطا ان تجعل
مة مركب الفيلم مستحيلة ، او ان تجعل الحركة تبدو بلا معنى ويعود الفضل فى فهمنا
لحركة فى اللاقطة العليا الى عناية لوزى بتوجيه خطوط العيون

اللاقطات المماثلة للاقطة العليا فى الصفحة المقابله والتى يظهر فيها شخصان يتبادلان
وار فى سيارة تتحرك يمكن للشخص ان يعبر خط العين دون ان يحدث بالضرورة اى
تباك فى التتابع المرئى

ندما يخاطب شخص شخصين أو اكثر كما فى اللاقطة السفلى فى الصفحة المقابلة يقع
ـد العين بين الشخص الى اليسار والشخصين اللذين يكونان وحدة مرئية واحدة الى اليمين

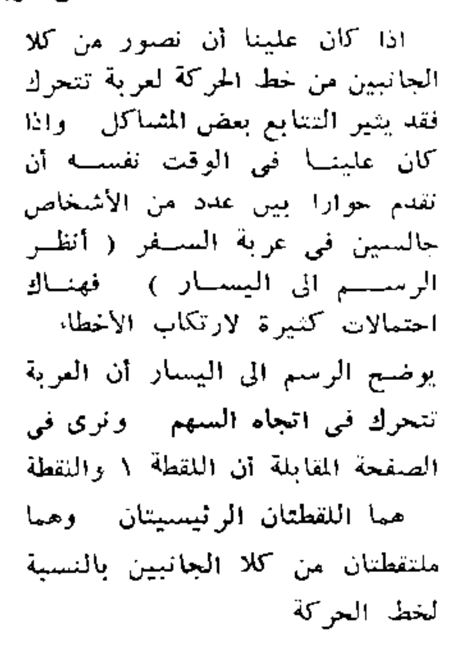


كل شيء للبيع » ١٩٦٨ اندريه فايدا



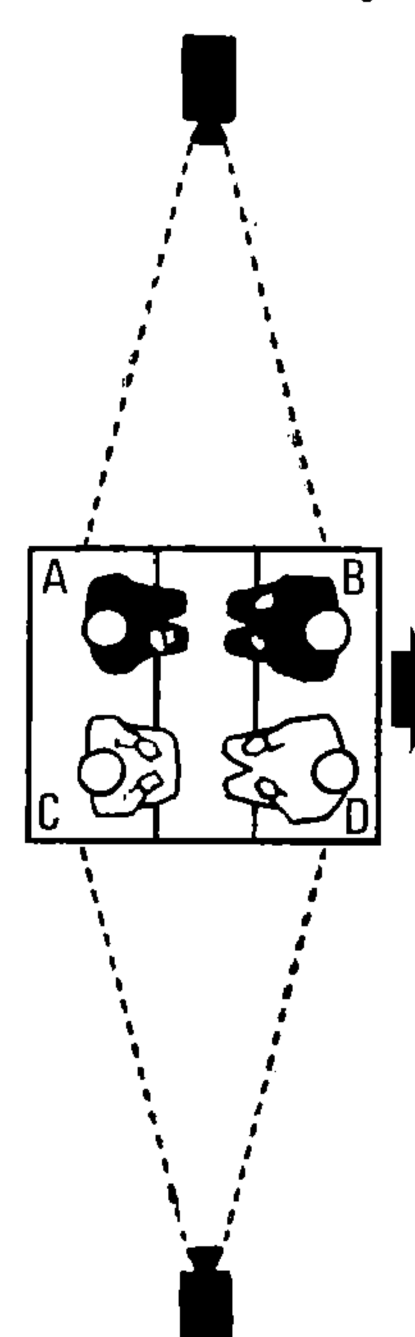
معرفة العلاقات الجنسية ١٩٧١ مايك نيكولز

الزاوية العكسية للقطة رباعية فى عربة متحركة



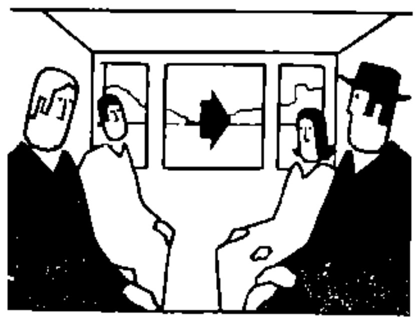
اذا كان علينا أن نصور من كلا الجانبين من خط الحركة لعربة تتحرك فقد يثير التتابع بعض المشاكل واذا كان علينــا فى الوقت نفســه أن نقدم حوارا بين عدد من الأشخاص جالسين فى عربة السـفر (أنظـر الرســم الى اليســار) فهنــاك احتمالات كثيرة لارتكاب الأخطاء

يوضح الرسم الى اليسار أن العربة تتحرك فى اتجاه السهم ونرى فى الصفحة المقابلة أن اللقطة ١ واللقطة هما اللقطتان الرئيسيتان وهما ملتقطتان من كلا الجانبين بالنسبة لخط الحركة

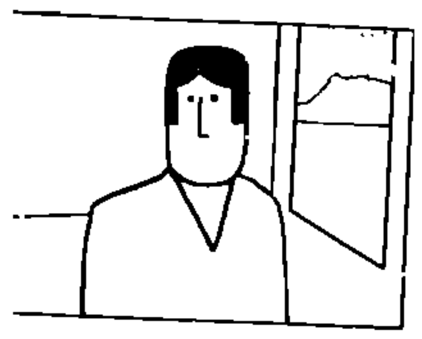


واللقطات ٢ ٣ ٥ ٦ لقطات قريبــة عفوية تعتمــد على اللقطتين الرئيسيتين

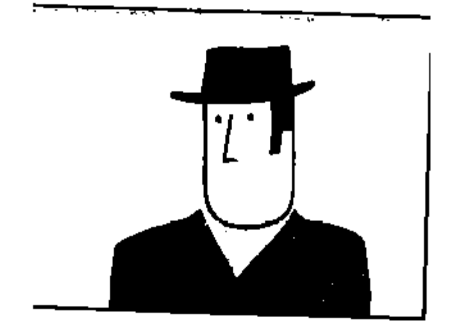
ويعلق **سيدنى كول** «لقد حاول **جون فورد** أن يفعل هذا فى فيلمه **عـربة السـفر** » ولكنه لم ينجح تماما وكقاعدة عامة أرى أنه يجب **استخدام لقطة واحدة رئيسية الا** اذا دعت الضرورة الى غـير ذلك وعنـدئذ يجب تخطيـط كل لقطة بمنتهى العناية مقدما



لقطة ٤



لقطة ٥ د يتحدث الى



لقطة ٦ ا يتحدث الى

التتابع فى الزمن

أحد مظاهر ادراك المخرج لفيلمه هو الطريقة التى يربط بها بين مرور الزمن الظاهرى ومرور الزمن الحقيقى وكل فيلم عبارة عن تكثيف للواقع بطريقة ما وباستثناء بعض الأفلام مثل فيلم **وارهول** « **أمباير ستيت** » فان الوقت الفعلى الذى يغطيه أى فيلم يزيد كثيرا عن الوقت الذى تستغرقه مشـاهدته ولكن الوقت فى الفيلم من وجهـة نظـر المتفرجين يجب أن يتدفق بسلاسة ، والا تحطم الوهم كله وهناك عدد من الوسائل التكنيكية التى يمكن للمخرج أن يستخدمها لكى يحصل على زمن سلس أو على انتقال فى المكان

التدرج

يمكن تقسيم الفيلم الى مشاهد يصـبح كل منها مماثلا لأحـد الفصول فى كتاب ويقدم المشهد جزءا من الأحداث التى لها صفة معينة كاملة فى حد ذاتها ويمكننا فى نهاية كل مشهد أن ننتقل الى زمن آخر أو الى مكان آخر

لقد حدث فى فيلم **ستانلى كوبريك** **٢٠٠١ أوديسا الفضاء** » ان انتقل المتفرجون حقيقة عدة ملايين من الأعوام فى نهاية مشهد معين واذا جاء الانتقال فى مثل هـذه الحالة عن طريق القطع فان ذلك يربك المتفرجين ولذا فان استخدام الاختفاء التدريجى ثم الظهور التدريجى يكون أفضل أثرا لهذا الانتقال ويأتى الظهور التدريجى فى بداية مشهد يبدأ من شاشة مظلمة تماما ويتم الاختفاء التدريجى فى نهاية مشهد تأخذ فيه الشاشة فى الاظلام تدريجيا حتى تصبح سوداء تماما واذا حدث بعد الاختفاء التدريجى أن كشف الظهور التدريجى التالى له مباشرة عن نفس الموقع المخصص للأحداث فان المتفرجين يفترضـون عندئذ أن فترة زمنية قد انقضت واذا أراد المخرج أن ينقل المتفرجين الى موقع آخر فيمكنه ايضا اسـتخدام طريقة الاختفـاء التـدريجى ثم الظهـور التدريجى

المزج

المزج عبارة عن جمع بين اختفاء تدريجي وظهور تدريجي بحيث يتم طبع أحدهما فوق الآخر ويمكن استخدام المزج مثل الاختفاء التدريجي ثم الظهور التدريجي العاديين للتعبير عن تغيير فى الزمان أو تغيير فى المكان الا أن التأثير المرئى للمزج ليس فى قوة التدرج وهناك تدفق مستمر للأفكار أو للسرد فى حالة المزج أكثر منه فى حالة التدرج

ومن المفيد فى حالة اللجوء الى المزج أن نحاول الربط بين الصورتين اللتين سوف تنطبعان احداهما فوق الأخرى

ومزج الأشكال هو المزج الذى يبدأ وينتهى على شكل متميز بصفة خاصة داخل الصورة يمكن مثلا أن يمزج شكل راس مع رأس آخر مادام للاثنين نفس المكان داخل الصورة بحيث ينطبقان تقريبا (كما حدث فى فيلم انجمار برجمان «برسونا» مثلا) يجب تخطيط مثل هذه الانتقالات مقدما بطبيعة الحال وان كان من الممكن للمعامل أن تتولى تنفيذ الكثير من هذه التاثيرات

ويمكن أيضا تنفيذ الانتقالات بواسطة تغيير الوضوح البؤرى ثم اعادة الوضوح لنجد أننا قد انتقلنا من منظر الى آخر وتقدم هذه الوسيلة عادة حالة ذهنية عند شخص معين وغالبا ما تستخدم لتقديم مشهد من الرجوع الى الماضى أو حالة من حالات الاضطراب الذهنى

المونتاج

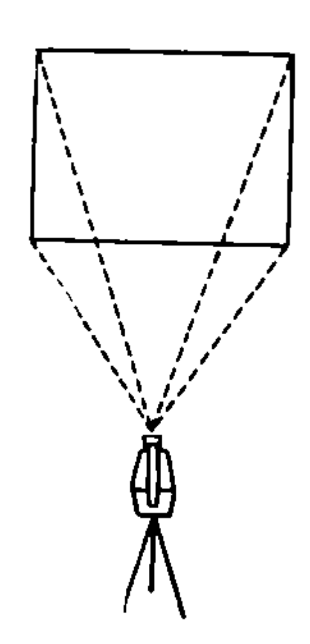
ان مشاهد المونتاج مفيدة بصفة خاصة فى الأفلام الصناعية ، حيث يمكن تقديم حصر للأنشطة التى تقوم بها شركة صناعية ما أو تلخيص لنموها وتطورها عن طريق عرض لقطات مركبة وراء بعضها بسرعة للأنشطة المختلفة ومن الممكن لهذه المشاهد السريعة أن تكون مثيرة من

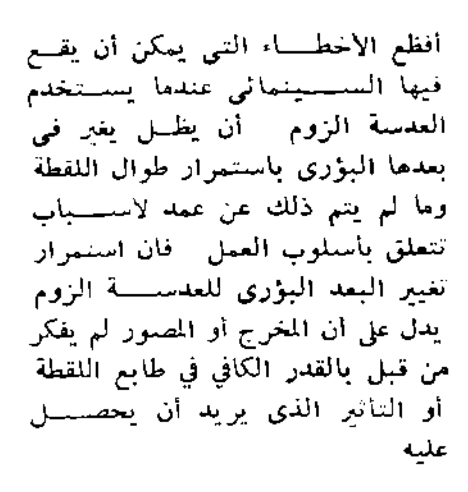
الناحية المرئية ويمكنها أن تعطى انطباعا عاما جيدا وبسرعة ويمكن لمشاهد المونتاج اذا زودت بلقطات الطبـع المزدوج أن تخلق بسرعة جو الأحداث التاريخية ان مزج اجزاء الجريدة السـينمائية مع عنـاوين الصحافة كان دائما وسيلة فعالة لخلق روح زمن الحرب وبالرغم من أن هذا النوع من الصور قد أصبح له صفة الكليشيه ، الا أن المبدأ الأساسى مازالت له قيمته

٦
العدسات والتكوين

توجد الآن تشكيلة هائلة من العدسات تحت طلب اى سينمائى ويبدو أنه من المستحيل على المخرج أن يستكمل معلوماته أولا بأول عن التقدم فى تصميماتها ومكوناتها الا أننا نجد من الناحيـــة العملية أن الشركات التى تؤجر آلات التصوير تقوم من جهتها بتوريد مجموعة أساسية من العدسات مع آلة التصوير وما لم تنص أنت فى طلبك على عدسات معينة فغالبا ما ينتهى الأمر بأن تستخدم عدسات تتراوح أبعادها البؤرية بين ٥ر١٢ مم و ٥٠ مم والمهمة الأكثر صعوبة من جانب المخرج ومسئولياته أن تتوفر لديه فكرة واضحة عن الصورة التى يريد أن يحصل عليها أكثر منها عن العدسة التى يريد أن يستخدمها يجب أن نفرق هنا بين المخرج الذى يعمل مع مصـــور نقع عليه وحده مسئوليه اختيار العدسة وبين المخرج المصور الذى سيتولى بنفسه مهمة التصوير فى الحالة الأولى يحدد المصـــور العدسة التى سيستخدمها بعد التشاور مع المخرج ومدير التصوير وأحيانا مع مصمم المناظر أيضـــا وفى الحالة الثانية فان المخرج وحده هو الذى يختار العدسة التى سيستخدمها

وأيا كان الأمر وسواء كان المخرج يعمل مع مصور أم لا فان الصورة على الشاشة هى التى تتحكم فى أختيـــار العدسة وعليه فمن المهم جـدا خلال فترة التحضير أن يتمكن المخرج من تصور نوع الصـــورة التى يريدها وينطبق هذا بصفة خاصة على العمل باسلوب سينما الحقيقة باستخدام عدسة زوم وفي حالة الرغبة في الاقتصاد في الفيلم الخام ومن





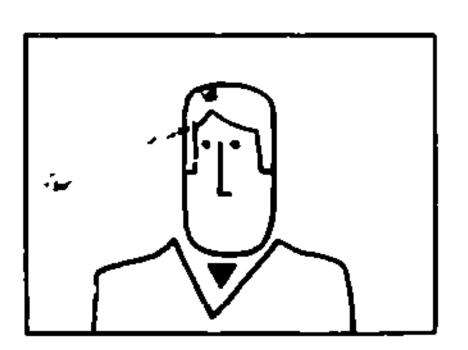
أفظع الأخطـــاء التي يمكن أن يقــع فيها الســـينمائي عندما يســـتخدم العدسة الزوم أن يظـل يغير في بعدها البؤرى باستمرار طوال اللقطة وما لم يتم ذلك عن عمد لاســـباب تتعلق بأسلوب العمل فان استمرار تغيير البعد البؤرى للعدســـة الزوم يدل على أن المخرج أو المصور لم يفكر من قبل بالقدر الكافي في طابع اللقطة أو التأثير الذى يريد أن يحصـــل عليه

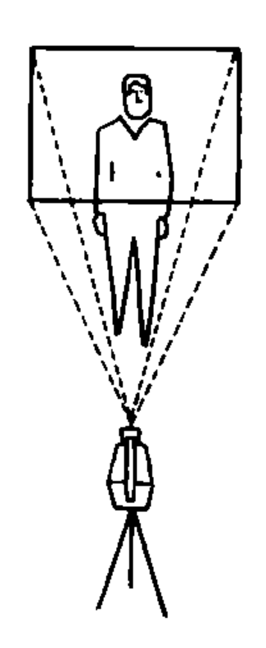
● **زاوية العدسة**

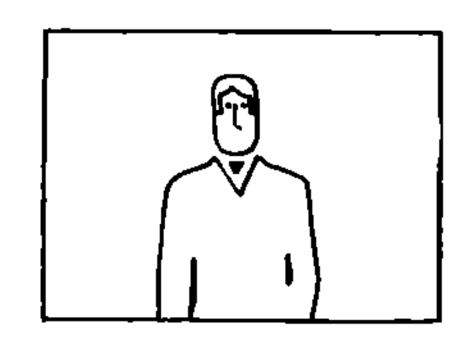
هرم الرؤية

زاوية العدسة التي يشار اليها كثيرا هي قياس الزاوية على المستوى الأفقي الا أن مجال رؤية العدسة له أيضا أبعاده الرأسية واذا رسمنا كل مجــال الرؤية لعدسة كما في شكل ١ فاننا نكون قد رسمنا هرما









وأى أحداث تدور خارج هذا الهرم لا تظهر فى الصورة وعند تصميم الحركة داخل اطار الصورة يجب على المخرج أن يراعى الزاوية الرأسية أيضا فقد تبدو الحركة داخل الصورة على المحور الرأسى· وبالاضافة الى هذا فان أى تحريف أو تشويه قد يبدو فى المستويات الراسية كما يبدو فى المستويات الأفقية

واذا فرضنا أن لدينا مسافة محددة بين آلة التصوير والجسم المراد تصويره فان العدسات التى تختلف فى مقاساتها سوف تعطينا صورا تختلف فى أحجامها وتقسم العدسات حسب بعدها البؤرى وزاويتها وكلا هذين العاملين يؤثران فى مجال الرؤية للعدسة الذى سبق أن ذكرناه·

والعدسة فى الشكل المقلى ص ١٤٢ لها بعد بؤرى ٢٥ مم وتعطى الصورة التى نراها الى يمينها على نفس المسافة المحدودة بين آلة التصوير والجسم وحيث أن هذه العدسة تعطى أقل قدر ممكن من التحريف فيمكننا أن نسميها العدسة العادية (أو القياسية) والعدسة العادية بالنسبة لآلات تصوير أفلام ٣٥ مم هى العدسة ٥٠ مم (وحتى نتفادى أى التباس فان كل العدسات التى سنصفها هنا هى لآلات تصوير أفلام ١٦ مم) انظر الملحوظة التالية

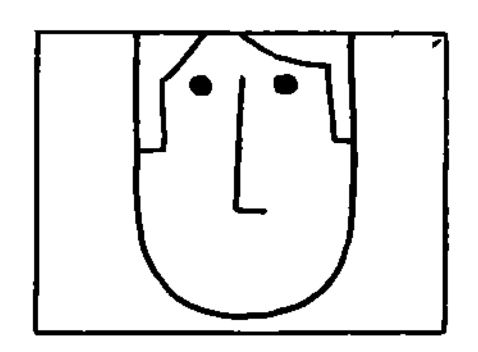
ملحوظة عند تحديد ما يسمى بالعدسة «القياسية» علينا ان نراعي عاملين اذا كنا نستخدم درجة التحريف الذى تحدثه العدسة كمعيار رئيسى للحكم فان العدسة ٢٥ مم تكون هى القياسية حيث أنها تحدث أقل تحريف أما اذا كنا نستخدم زاوية الرؤية لعين الانسان كمعيار رئيسى للحكم فان العدسة ٢٠ مم تكون هى القياسية ويميل المصورون المحترفون الى الاعتماد على المعيار الثانى فى حكمهم

● العدسة ذات الزاوية الواسعة

توصف العدسات التى يقل بعدها البؤرى عن ٢٥مم بأنها عدسات « البعد البؤرى القصير » أو عدسات « الزاوية الواسعة » ومن بين هذه النوعية نجد أن العدسة ٥ر١٢ مم والعدسة ٥ر١٧ مم هى الأكثر استخداما الا أن المدى الكامل لعدسات الزاوية الواسعة يبدأ من ٥ر٧ مم بزاوية رؤية قدرها ١٠٨ درجة ولأن زاوية الرؤية لهذه العدسات واسعة فانها مفيدة جدا للتصوير فى الأماكن المحدودة ، مثل الحجرات الصغيرة وبداخل السيارات وفي الأماكن الفعلية الخ الا أن الصور فى هذه الحالة تتعرض لدرجات مختلفة من التحريف فى المنظور والتى قد تلفت النظر الى حد كبير أو قد تستغل للحصول على تأثير درامى مناسب كما قد تسبب هذه العدسات بعض المشاكل عند تصوير الأشخاص خاصة فى حالة اللقطات القريبة سوف تزيد المبالغة جدا فى حجم الأنف أو الأيدى أو الأقدام أو سائر أجزاء الجسم



« البيت السعيد ١٩٦٩ فرانز زفارتس





● **العدسة التليفوتو**

تعرف العدسات ذات البعد البؤرى الطويل باسم عدسات « البعد البؤرى الطويل » أو عدسات التليفوتو » ويتراوح مقاسها من ٣٧ر٥ مم فما فوق، ونجد أن العدسة ٥٠ مم والعدسة ٧٥ هى الاكثر استخداما ولهذه العدسات زوايا رؤية ضيقة نسبيا ، وتميل الى ضغط المسافة بين المستوى الأمامى والمستوى الخلفى وبذا تنقل الأشياء البعيدة الى المستوى الأمامى للصورة وأكبر فائدة عملية من وراء استخدام هذا النوع من العدسات فى حالة التصوير فى المواقع الفعلية حيث يمكن مشاهدة الحركات البعيدة وكأنها اقتربت من آلة التصوير أو حيث يصبح من المستحيل الاقتراب من مركز الحركة بسبب الزحام أو خلافه وتعتمد تغطية الأخبار الهامة وأحداث الرياضة ومراقبة الطبيعة على استخدام عدسات التليفوتو الجيدة


« رمال متحركة » فلاديسلاف شليسكى





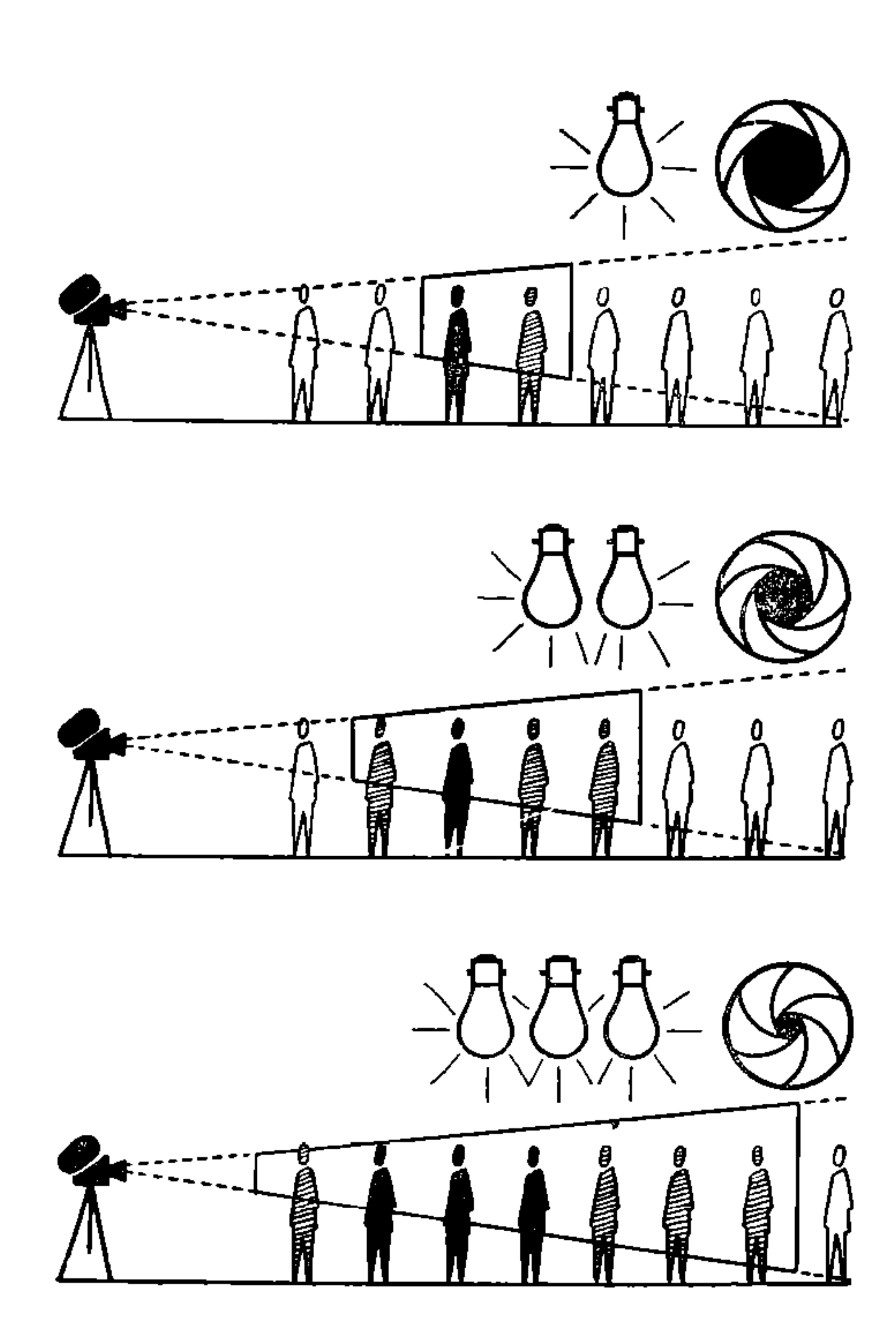
٧٥ مم



٥٠ مم



٣٥ مم



● **عمق مجال الرؤية**

يعرف عمق مجا لالرؤية لأى عدسة بأنه مدى الوضوح المقبول أمام وخلف مستوى التركيز البؤرى الذى نحصل عليه فى الصورة النهائية على الشاشة ، ويعتمد عمق هذا المجال على عدة عوامل مختلفة البعد البؤرى للعدسة وفتحة العدسة والمسافة بين العدسة والجسم المراد تصويره

ويزداد عمق مجال الرؤية الواضحة عندما

(أ) تصغر فتحة العدسة ويبقى البعد البؤرى كما هو وبعد الجسم كما هو أيضا

(ب) تبتعد آلة التصوير عن الجسم مع عدم تغيير البعد البؤرى وعدم تغيير الفتحة

(جـ) يقل البعد البؤرى للعدسة مع ثبات الفتحة وبعد الجسم كما هما

ونجد كقاعدة عامة أنه كلما صغرت فتحة العدسة كلما زاد عمق مجال الرؤية الواضحة وبالعكس نجد أنه كلما زادت فتحة العدسة كلما قل عمق مجال الوضوح ويتوفر للمصور مزيد من المرونة في تحديد عمق مجال الوضوح اذا ما توفرت لديه اضاءة أقوى ومن الممكن أن تستجد مشاكل اذا كان المخرج يريد أقصى عمق لمجال الرؤية الواضحة فى مواقف لا تتوفر فيها الا اضاءة قليلة ان عدم توفر الاضاءة يجعل من المحال تفادى ضحالة مجال الوضوح مالم يتم استخدام فيلم خام ذى مستحلب أسرع فى حساسيته ومع الهبوط فى جودة الصورة

واذا استخدمنا فتحة واسعة للعدسة وقللنا من عمق المجال ، أمكن للمخرج أن يعزل الممثل عن باقى المنظر لأسباب درامية أو جمالية ولهذا الوضع تأثيره المرئى الممتاز فى حالة استخدام اللقطة المتوسطة أو القريبة .

ويجب على المخرج عند اعداد أى وضع للتصوير أن يتناقش مع مدير التصوير والمصور حول نوع الصورة التى يريدها قد لا يحدد نوع العدسة بالضبط كما قد لا يحدد أى اضاءة يريد استخدامها ولكن يجب أن يعرف بالضبط التأثير الذى يريده حتى يمكن لمدير التصوير والمصور أن يقترحا العدسة وتوزيع الاضاءة اللذين يقدما للمخرج ما يريد من اللقطة

والأسئلة التى يجب على المخرج أن يعرف الاجابة عليها أثناء دراسته للسيناريو تكون تقريبا كما يأتى

هل أحتاج الى قدر كبير من التفاصيل الواضحة داخل اللقطة هل يحتاج المتفرجون لأن يتعرفوا على بعض الأفراد الواقفين مثلا فى أجزاء مختلفة داخل اطار الصورة ؟

واذا كان الرد بالايجاب فان المخرج يحتاج الى تركيز بؤرى واضح على امتداد العمق الكامل للصورة

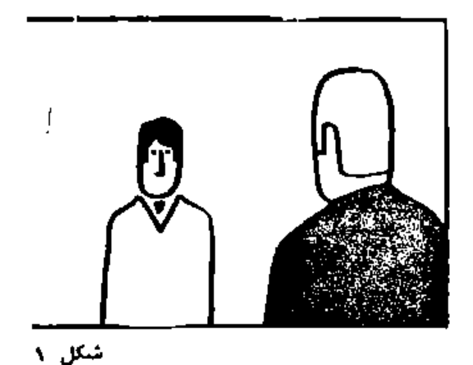
هل أرغب في عزل شخص أو شيء للتركيز أو للحصول على لقطة أو جمالية ؟

هل أرغب فى عزل شخص أو شيء للتركيز أو للحصول على لقطة قريبة جدا ؟

هل أنا فى حاجة لاضفاء تركيز اختيارى على جزء محدد من الصورة كما ستبدو على الشاشة ؟

هل أنا فى حاجة لربط الحركة فى المستوى الأمامى بتفاصيل المستوى الخلفى فى لقطة تتم فى موقع فعلى ؟

هذه العوامل وخلافها هى التى تسهم فى تكوين الصورة الذهنية لدى المخرج لما ستكون عليه الصورة على الشاشة كما يبحث عنها وهى التى ستؤثر على اختياره للعدسة وتوزيع الاضاءة



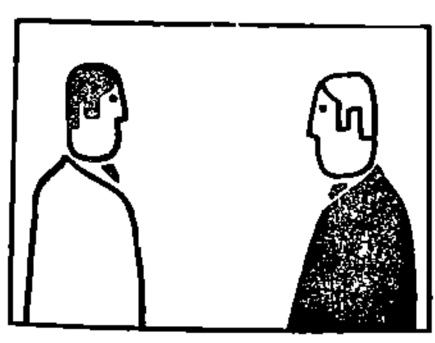
شكل ١



شكل ٢

ليفوتو تقرب الشخصين من أحدهما
لحجم داخل الصورة وفى هـذه
به الى الشخص الواقف الى اليسار
واذا ارتفعت آلة التصوير قليلا
ز ستكون أيضا فى صالح الشخص
ن بعضهم بواسطة العدسات يثبت
يرضى أحدا لأنه يسطح الصورة.
للوصول الى الاحساس بعمق المكان
وبن المنظر يخدمان هـذا الغرض

ان زاوية التصوير فى شكل ٣ تعطى اهمية متساوية لكل من الشخصين ويمكن لمثل هذا التكوين المتماثل ألا يثير اهتمام أحد ما لم يبرزه حوار قوى أو اضاءة معينة تضيف تركيزا مرئيا لأحد الشخصين



شكل ٣

وكثيرا ما ننظر الى الاضاءة على أنها الوسيلة التى يخلق بها مدير التصوير الجو المناسب للقطة أو لاضاءة شخص أو شيء بطريقة تجذب انتباه المتفرجين اليه وهذه بطبيعة الحال استخدامات هامة للاضاءة ولكن هناك استخدام أساسى للاضاءة داخل مكان التصوير أهم من ذلك ألا وهو خلق المكان

ان الضوء الزائد عن اللزوم يقضى على المكان تماما بينما نجد أن التوازن السليم بين الضوء والظلام فى أنحاء الصورة هو مصدر الايهام واذا أخذنا مثالا رأس شخص مضاءة يمكننا أن نجعل تركيبها يختفى اذا أزحنا الأضواء جانبا أو على العكس اذا سلطنا عليه اضاءة أكثر مما يجب وتميل أغلب الأفلام الى زيادة الاضاءة وأكثر ما يتضح هذا فى الافلام المخصصة للارسال التليفزيونى قد يعود السبب الى صغر شاشة التليفزيون وبالتالى فلا حاجة هناك للاهتمام بعمق المنظر كما هو الحال فى الأفلام التى ستعرض فى دور العرض وأيا كان السبب فان المخرج الذى يجد نفسه غارقا فى فيض من الاضاءة سوف يكسب فى فتحة العدسة ولكنه سيخسر فى مرونة التكوين (انظر صفحتى ١٥٢ ١٥٣)



الختم السابع ١٩٥٧ انجمار برجمان



« ملك القلوب ١٩٦٦ فيليب دو برو

فيلم « الختم السابع » تم استخدام الاضاءة لخلق جو قاتم كئيب وخاصة فى اللقطا
اجهة بين الموت والفارس وعلى النقيض فان الاضاءة الجوية البراقة فى فيلم « مل
لوب » تجعل الخيال الرفيع الذى يقدمه سيناريو بولانجيه يجد قبولا لدى المتفرج

مكن تدعيم رسم الشخصيات عن طريق العناية بالاضاءة . نرى فى اللقطة السفلى ا
شخص الى اليسار تقع عليه اضاءة متباينة قاسية بينما الشخص الى اليمين تضىء وج
ءاءة ناعمة من زاوية منخفضة مما يكسب هذا الشخص جوا من الدهاء والغموض



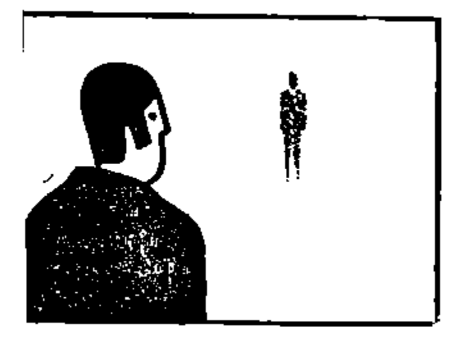
لورانس العرب ١٩٦٢ ديفيد لين



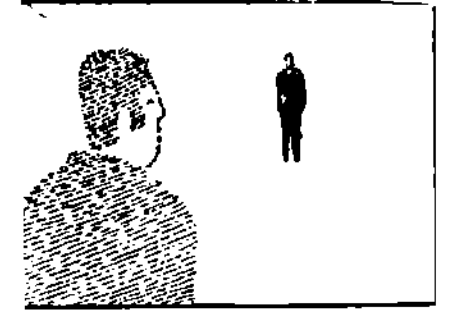
«احبك احبك» ١٩٦٨ آلان رينيه يمكن تأكيد العلاقة الحميمة بين شخصين ومدى الاقتراب بينهما باستخدام عدسة تليفوتو بينما يمكن للعدسة ذات الزاوية الواسعة أن تعبر عن الانفصال النفسى بين شخصين كما فى اللقطة السفلى



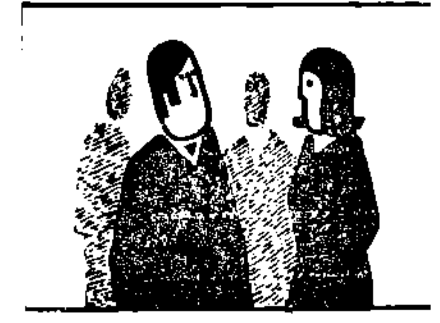
عالم أبو » ١٩٥٨ ساتياجيت راى



شكل ١



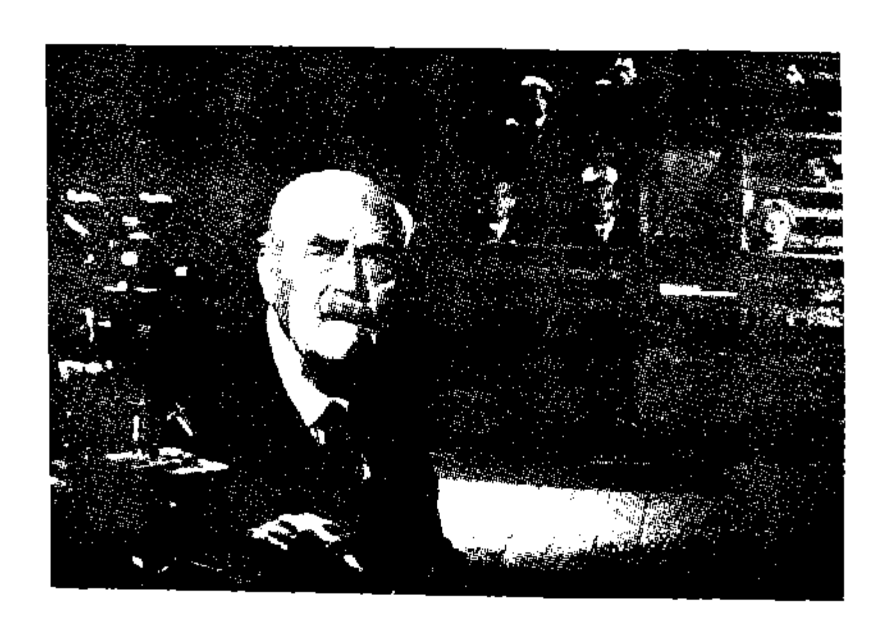
شكل ٢



شكل ٣

على اليسار لكى يركزوا اهتمامهم
المشهد لقطة قريبة للشخص على
ة وفى هذه الحالة لن يلحظ
لأن دراما المشهد تستحوذ على

فى عن وضوح التركيز البؤرى



« الفراولة البرية » ١٩٥٧ انجمار برجمان



« سارك غدا » ١٩٦١ ج. موورجنستيرن

أن يقصر اهتمام المتفرجين على ما يحدث في المستوى الأمامي أو أن يعزل شخصا عما يحيطه من زحام (انظر أيضا الصورتين في ص ١٥٨).

● **العدسة الزوم**

كثيرا ما تستخدم اللقطة الزوم كبديل للقطة الاقتراب أو الابتعاد وللقطات التي تثبت فيها آلة التصوير على عربة متحركة وهذا من سوء الحظ لأن استخدام الزوم بهذه الطريقة يؤدى الى تشويه في تجسيم المكان. وبالرغم من أن استخدام الزوم يعود الى الثلاثينات الا أن استخدامها لم يعم الا في الخمسينات أما في الستينات فقد أصبحت من العدسات التي تساير الموضة ولقد انتشر استخدامها انتشارا واسعا في السنوات الأخيرة ، الا أن البعض ما زال يسيء استخدامها والبعض الآخر لم يفطن بعد الى واقع امكاناتها الكاملة

ويمكن للعدسة الزوم أن تكون مفيدة في بعض المواقف كعدسة لها ابعاد بؤرية متعددة حيث يكون من الأفضل الحصول عليها بدلا من القرص الدوار الذي يحمل عدة عدسات عادية وأغلب اللقطات الخاصة بالجرائد السينمائية وموضوعات سينما الحقيقة وخلافها من اللقطات التي يتم تصويرها حسب ما يمليه الموقف بقرارات سريعة يتخذها المصور والتي كان أصلا يستخدم في تصويرها عدسات ١٧ر٥ مم ٢٥مم و ٧٥مم أصبح الآن من السهل على المصور التقاطها جميعا بعدسة واحدة زوم واستخدامها بهذه الطريقة يقرب آلة التصوير من الأحداث ويوفر الراحة في استخدامها وملاءمة الظروف

أما خاصيتها في تحريف عمق الصورة وتشويهه فيجعلها لا تصلح كوسيلة لمتابعة حدث يشكل فيه عمق الصورة عنصرا مرئيا هاما الا أنه يمكن أن ندخل في اعتبارنا أثناء تكوين الصورة استبعاد عمق المكان كما يمكننا أن نستغل التشويه اساسا لغرض جمالي وبمعنى آخر اذ أمكننا تكوين الصورة باستخدام مستويات مسطحة من الألوان فيمكن للعدسة الزوم أن تسهم كثيرا في الصورة النهائية للمنظر أما اذا كنا من جهة أخرى نعد التكوين معتمدين على عمق الخطوط والمستويات فيجب أن نتفادى الزوم تماما

والخاصية الأخرى للعدسة الزوم هي قدرتها على الحركة الى الأمام أو الى الخلف من الجسم المراد تصويره ويمكن لمثل هذه الحركة أن تكون



الصبى المتوحش » ١٩٧٠ فرانسوا ترو



« الجورو » ١٩٦٩ جيمس ايفور

مثيرة ودرامية ؛ ولكن لابد للاثارة من أن يكون وراءها دافع في البناء العام للمشهد والحركة السريعة للخلف أو للأمام مرهقة للمتفرجين ويمكن لهذا التأثير أن يصبح مجرد لعبة حرفية اذا ما كثر استخدامه أو تم بدون سبب واضح

● **العدسة والحركة**

تصبح العلاقة بين مقاس العدسة والحركة داخل اطار الصورة دقيقة جدا أثناء التدريب داخل مكان التصوير وفي الواقع فأحد الأسباب الرئيسية للتدريب داخل المنظر أن الحركة والعدسة مرتبطتان ببعضهما من عدة اعتبارات واذا كانت الحركة تأخذ مكانها داخل حجرة صغيرة في موقع فعلي فان اختيار العدسة يختلف عما لو كانت نفس الحركة تتم داخل منظر في أستديو ويضطر المخرج في حالة التصوير في الموقع الى استخدام عدسة ذات زاوية واسعة لتناسب الحيز المحدود • والحركة تجاه آلة التصوير أو ابتعادا عنها ستبدو مبالغا فيها وعلى الممثلين في هذه الحالة أن يتحركوا ببطء للتعويض عن هذا التشويه أما في المناظر المشيدة داخل الأستديو فغالبا ما تكون جدران المنظر من النوع الذي يمكن تحريكه مما يسهل على المخرج أن يحرك آلة التصوير بعيدا عن الحركة لكي يستخدم عدسة قياسية عادية وهكذا نجد أنه يمكن بالنسبة لجزء معين من الحركة أن يتم اخراجه بطريقتين مختلفتين في كل من المكانين نتيجة لتأثير المنظر على مقاس العدسة

واللقطات التي يلزم فيها استخدام عدسة تليفوتو يجب أن تكون الحركة الظاهرية فيها من أمام الصورة الى خلفها بطيئة جدا ولا توجد

طريقة ناجحة للتعويض عن هذا التأثير لأن التشويه باق مهما كانت سرعة الحركة ويمكننا استخدام هذه الظاهرة البصرية في حالات معينة للاستفادة من بطء الأشياء التي تتحرك الى الأمام ـ من بعيد الى المستوى الأمامي ـ للحصول على تأثير درامي معين فمثلا يمكن اضفاء جو من الغموض حول شخص يتحرك ببطء قادما من بعيد ليقترب من شخص آخر في المستوى الأمامي وقد تستغرق هذه الحركة تجاه الشاشة عدة دقائق ، كما في حالة ظهور **عمر الشريف** في فيلم « **لورانس العرب** »

ونجد أن تشويه الحركة في حالة التصوير الحر بعدسة تليفوتو يزيد

من ارتباك المتفرج ومضايقته حيث لا يمكن ايجاد تفسير درامى لها وعند تصوير لقطات لجريدة سينمائية يحاول المصور بقدر الامكان أن يحصل على ما يشبه الواقع ولكن الناس الذين يقتربون من آلة تصوير بها عدسة ٧٥ مم أو ١٠٠ مم يبدون وكأنهم يتحركون ببطء شديد ، بحيث لا يجب أن تستمر لقطتهم على الشاشة أكثر من عدة ثوان ويمكن بالمثل للقطات التى تصور حدثا رياضيا من بعيد أن تكون نتيجتها غير مرضية خاصة اذا كان الحدث يتم فى خط واحد من الحركة لابد فى هذه الأحوال أن يتم تحضير واف فى الموقع مقدما حتى تكون آلة التصوير فى أحسن وضع لها بالنسبة للعدسة المتاحة

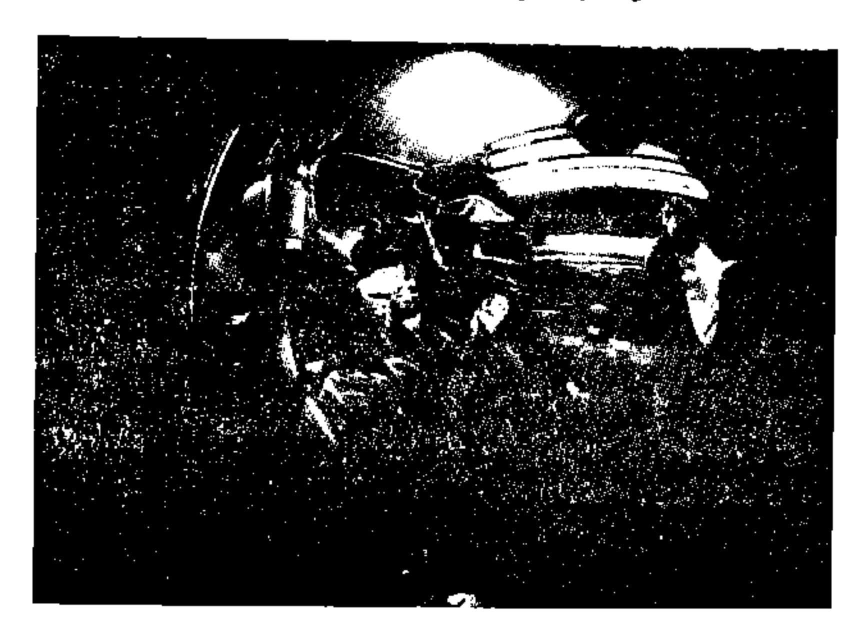
● التشويه

اذا أراد المخرج ان تضم اللقطة كثيرا من الحركات الجانبية فانه غالبا ما يختار عدسة ذات زاوية واسعة الا أن العدسات ذات الزاوية الواسعة تسبب قدرا كبيرا من التشويه واذا كانت هناك خطوط رأسية قاطعة فى اللقطة فستستجد المشاكل امام المخرج

« كانت لدى أثناء تنفيذ لقطات الكنيسة فى فيلم « **احتفال سرى** » مشكلة صعبة الحل وان كانت قد تكررت بعد ذلك فى فيلم « **اشكال فى منظر طبيعى** » بدرجة أقل حيث أن المناظر فى الفيلم الأول كانت صناعية بينما كانت فى الفيلم الثانى طبيعية كما هى أردت فى « **احتفال سرى** » أن أحصل على زاوية واسعة بالقدر الكافى بحيث يمكننى أن أرى الأتوبيس قادما وأرى فى الوقت نفسه الكنيسة من مسافة كافية لاعطاء الاحساس بالمساحة الخالية حولها ، وهى صفة مميزة فى لندن هذه الأيام وأردت أن أرى برج الكنيسة لأن الكنيسة كلها كانت مثيرة للاهتمام الى حد كبير انك تجد فى فيلم « **الوسيط** » لقطة مماثلة أردت فيها أن أحصل على المستوى الأمامى من زاوية منخفضة يبدو فيها الفناء المرصوف بالحجارة أمام كاتدرائية نورويتش أردت الحصول على الاحساس الكامل بكاتدرائية نورويتش ولكن يجب أن تحذر كمية التشويه التى تنسبب عن ذلك والا أعطتك احساسا خاطئا تماما ان العدسات ذات



اشكال فى منظر طبيعى ١٩٧٠ جوزيف لوزى   لقطة من مشهد النهاية



ثوان ١٩٦٦٠ جون فرانكنهايمر   (لقطة مصورة بعدسة عين السمكة)

الزاوية الواسعة المبالغ فيها تعطى تشويها للمنظور يجب مراعاة تأثيره على المتفرج وأحيانا لا يلحظ المتفرجون هذا التشويه ان لم يكن مبالغا فيه وقد يكون التشويه مفيدا في أحيان أخرى الا أنه في بعض الحالات يكون تأثير التشويه سيئا بحيث يلزم أن تقطع قمة الكاتدرائية خارج الصورة أو أن تتحرك الى أسفل البرج وهذا هو الطريق السليم لتفادى ذلك التشويه » (**لوزى**)

ويمكن الحصول على تأثير جيد من التشويه ، على أن يكون وراء ذلك هدف معين ونجد من الناحية النظرية أن كل عدسة ماعدا العدسة القياسية تسبب قدرا من التشويه ولذا فمن المفيد للمخرج أن يستخدم مرة عددا من العدسات المختلفة لتصوير منظر واحد ، ثم يفحص النتيجة بعد ذلك من حيث عنصر التشويه • واذا أحسن استخدام التشويه فيمكنه أن يضيف الكثير الى الجو أو الدراما في المشهد أما اذا أسيء استخدامه فانه سيبدو كما يبدو دائما ، مجرد لعبة بارعة يجب أن يقود التشويه المتفرجين داخل الدراما أو الشخصيات على ألا يكونوا مدركين لهذا ويمكن لاستخدام العدسة ذات الزاوية الواسعة في تصوير وجه شخص ما أن ينتج تأثيرا مفزعا جدا ، ولكن هذا التأثير قد يضيع ان كان المتفرجون مدركين تماما للتشويه وسببه

ويناقش **جوزيف لوزى** فيما يلى بعض الأسباب الجمالية وراء استخدام التشويه فى أحد مشاهد فيلمه **أشكال فى منظر طبيعى**

لقد خططنا المشهد الختامى لفيلم « **أشكال فى منظر طبيعى** » مسبقا بحيث يتم تصويره بقدر معين من التشويه في منظور الصورة حيث بدا لى أن المنطقة الثلجية التى كانا يزحفان عليها لها من تكوين السطح ما يماثل السطح الكروى للكرة الأرضية فأردت أن أبالغ فى هذا التكوين أردت أن أعطى الاحساس بأن هذه المنطقة هى قمة الكرة الأرضية وعندما صعدنا بالطائرة الهليكوبتر شاهدنا لأول مرة أننا لا نحلق فوق شيء محدد كان لدينا احساس غريب بأن المنطقة خالية من

أى معالم ، وكان هذا رائعا فلدينا الآن فكرة وجود قمة الكرة الأرضية الى جانب فكرة المنطقة الحالية وكانها لم تتشكل بعد ولهذا عمدت الى استخدام التشويه فى التصوير لكى تتجمع الأحداث عند قمة منطقة الثلج ، مع التركيز على كروية هذه المنطقة فى الوقت نفسه وكان هذا مفيدا من حيث الفكرة الأصلية ، حيث أردت العودة الى فكرة أن الانسان ما هو الا مجرد نقطة فى المنظر الطبيعى الشاسع ،

٧

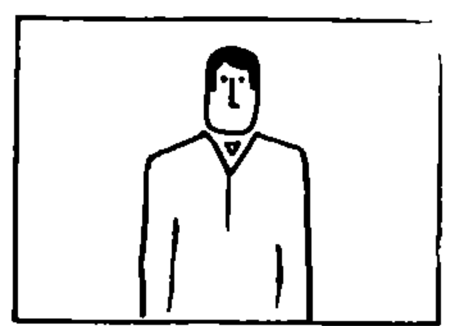
وجهة النظر والحركة

تصبح وجهة النظر التى يختارها المخرج أداة درامية هامة تحت تصرفه ٠ان الزاوية التى تنظر بها الى الشخصيات فى الفيلم السينمانى هى فى الواقع جزء له دلالته فى طريقة السرد ، حيث انها قادرة على وصف أهمية الشخصية ، وعلاقته بالآخرين فى نفس اللقطة ، وحالته الذهنية وما ينوى أن يفعله فورا ولهذا السبب فان معرفة دلالة زوايا التصوير جزء حيوى فى لغة المخرج ومفرداتها التى يستخدمها حتى لو كان يعمل معه مصور يتولى هو وضع آلة التصوير

وتنظر عادة الى ارتفاع آلة التصوير بالنسبة الى ارتفاع الشخص العادى ويكون مستوى اللقطة عادة هو مستوى منسوب عين الشخص البالغ وتكون لقطات الزاوية المنخفضة هى التى تتجه الى أعلى لترى منسوب العين ، ولقطات الزاوية العالية هى التى تتجه الى أسفل لترى منسوب العين ٠ ان التأثير المرئى لكل لقطة متميز تماما وله مكانه الخاص فى النسيج الدرامى العام للفيلم

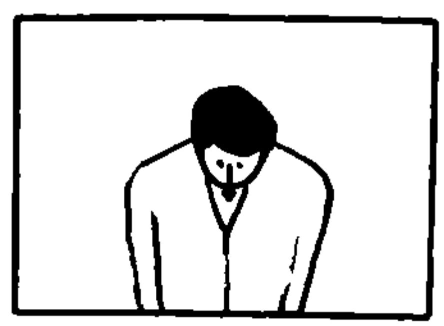
فوق الرأس
زاوية عالية جدا
زاوية عالية
زاوية مستوية
زاوية منخفضة
زاوية منخفضة جدا

● **وجهة النظر العادية**



انها الزاوية ذات أقل تأثير درامى يمكن منها تصوير شخص حيث أنها ساكنة تماما فى وقعها هناك أقل قدر من التشويه الرأسى والخطوط الراسية تظهر فيها رأسية تماما ويجب عند تحديد وضع آلة التصوير أن يعرف المخرج بالضبط ان كانت اللقطة تحمل وجهة النظر الذاتية لشخص آخر فى نفس المنظر وفى هذه الحالة يصبح ارتفاع آلة التصوير مماثلا لمنسوب عين ذلك الشخص واذا كانت اللقطة تحمل وجهة النظر الموضوعية للمتفرجين وهم ينظرون الى الممثل فان ارتفاع آلة التصوير يصبح مماثلا لمنسوب عين ذلك الممثل

● لقطات الزاوية العالية



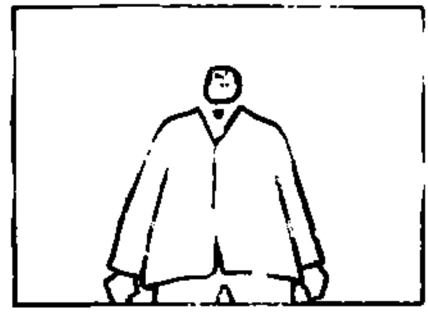
تميل لقطات الزاوية العالية التي تنظر الى أسفل الى شخص ما الى التقليل من قوته وأهميته ويمكنها أن تجعل الشخص يبدو ضعيفا أو قابلا للسقوط والهزيمة

واذا استخدمنا فيها عدسة ذات زاوية واسعة فان لقطة الزاوية العالية تصبح ممتازة في حالة وصف السمات السطحية لأى منظر طبيعي واذا كان الحدث سيأخذ مكانه في ملعب لكرة القدم أو حلقة ملاكمة فانها تصبح أفضل طريقة لتقديم المكان

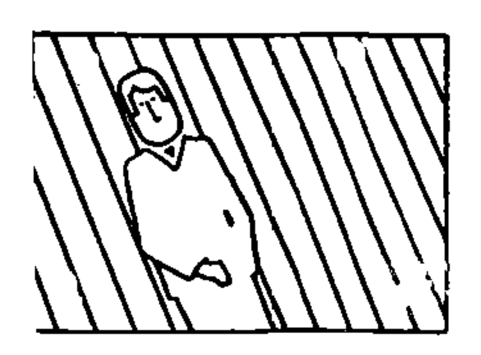
أما اذا ارتفعنا الى زاوية عالية جدا فان الصورة تقترب من أن تكون ذات بعدين فقط حيث تبدأ خطوط المنظور فى الاختفاء وينقلب المنظر الطبيعى الى مزيج من الحقول والأنهار والغابات وما اليها وتصبح اللقطة العالية جدا فوق مدينة عبارة عن تكوينات من الخطوط والمستطيلات

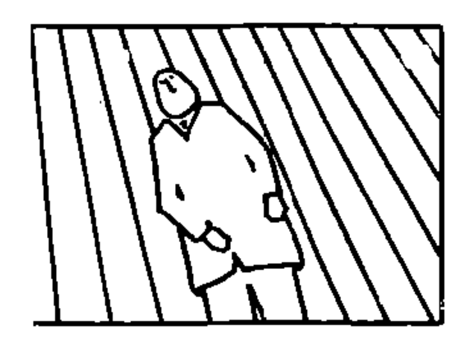
أما اللقطات القريبة سواء كانت من زاوية عالية أو زاوية منخفضة فانها تصبح عرضة للتشويه ويجب معالجتها بمنتهى الحذر

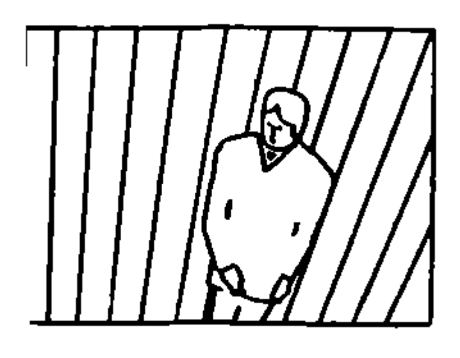
● لقطات الزاوية المنخفضة



يتم وضع آلة التصوير «منخفضة» بالنسبة الى خط عين الشخص المراد تصويره أو « منخفضة » بالنسبة الى الشيء المطلوب تصويره ويقوم المصور بتوجيه آلة التصوير الى أعلى وبذا يجعل المتفرجين ينظرون الى أعلى الى الشخص أو الشيء







التأكيد

أجزاء من العنف أو الحركة السريعة ويمكن للعنف أن يكون صنع الانسان أو من صنع الطبيعة (كالزلازل والفيضانات وما اليها) وتوحى اللقطة المائلة لوجه رجل ، اذا سبقتهـا لقطة عاديـة بحا الذهنية الذاتيـة المفاجئة وكثيرا ما تسـتخدم اللقطة المائـلة الاعلانات التجارية فى التليفزيون لما لها من قدرة على لفت النظر ويمكنها أيضا أن تزيد من اثارة الاهتمام بفيلم تعليمى لا حركة فيه ويمكن أيضا تأكيد مدى الارتفاع أو عمق الانخفاض بواسطه امالة ا التصوير

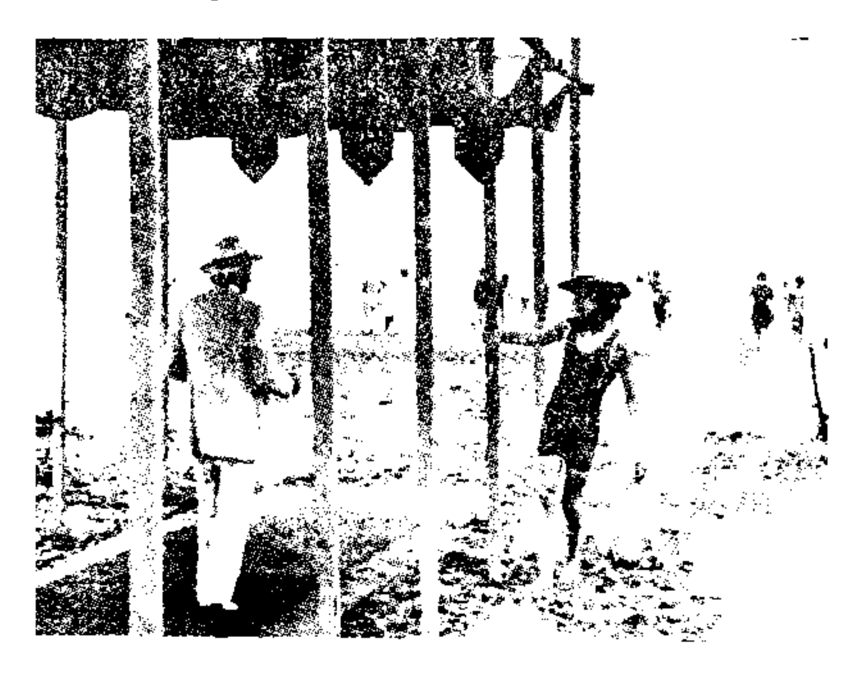
ويمكن للقطـات المائلـة اذا استخدمت مرتبطة بأسلوب الطبا المزدوج كما حـدث فى السينمـا التعبيرية الألمانية فى الماضى وفى اعم ستان براكهيج الأخيرة ومقلديه أن تصل الى نتائج ممتعة من الناحيـ الجمالية وقوية التأثير من الناحيـة المرئية



« دكتور فاوستوس » ١٩٦٧ ريتشارد بيرتون ونيفيل كوجهيل



مريل، ١٩٦٣ الان رينه



الموت فى فينسيا ١٩٧١ لوكينو فيسكونتى

● وضع آلة التصوير

ترتيب اللقطة أساسا هو تفاعل بين آلة التصوير والحدث الذى يدور أمامها ونجد من بين هذين أن الحدث الذى يتم تصويره هو الأكثر أهمية. سواء كنت تصور فيلما روائيا معقدا للغاية أو فيلمـــا تسـجيليا ذا ميزانية منخفضة جدا بأسلوب سينما الحقيقة ولا يبدأ المخرج اتصاله بمدير التصوير والمصور الا عندما يرضى عن اخراجه لحركة الحـدث ويوضح **وولف ريللا** هذا فيما يلى

« عندما ترتب أى لقطة ، لا تفكر أبدا فى نقل الحدث الى آلة التصوير بل اعمل دائما على نقل آلة التصوير الى الحدث قد يبدو أن هذا أمر واضح ولكن من المدهش أنه أمر يسهل نسيــانه اذا كنت تبحث عن جمال التكوين وتحاول أن تشكله من أجل آلة التصوير فلابد أن تفقد جزءا من حيوية ما يدور عندما تخرج حدثا دعه دائما ينمو ويتطور فى تناسق عضوى ثم انقل آلة التصوير الى المكان الصحيح فهذا أفضل من أن تكون لديك فكرة مسبقة عن أين ستكون آلة التصوير

وعلى المخرج بعد أن يضع آلة التصوير فى علاقتها الصحيحـــة مع الحدث أن يتأكد من أن العدسة المختارة سوف تمنحه الايقاع السليم للقطة فمثلا اذا كنا سنستخدم عدسة ذات زاوية واسعة فان الممثل الذى عليه ان يتحرك بعيدا عن آلة التصوير سيبدو أسرع فى حركته عما لو كنا نراه بعدسة ذات بعد بؤرى طويل ومن المهم أن نمنحه فرصة للتجربة حتى يصل الى الايقاع المناسب للحركة

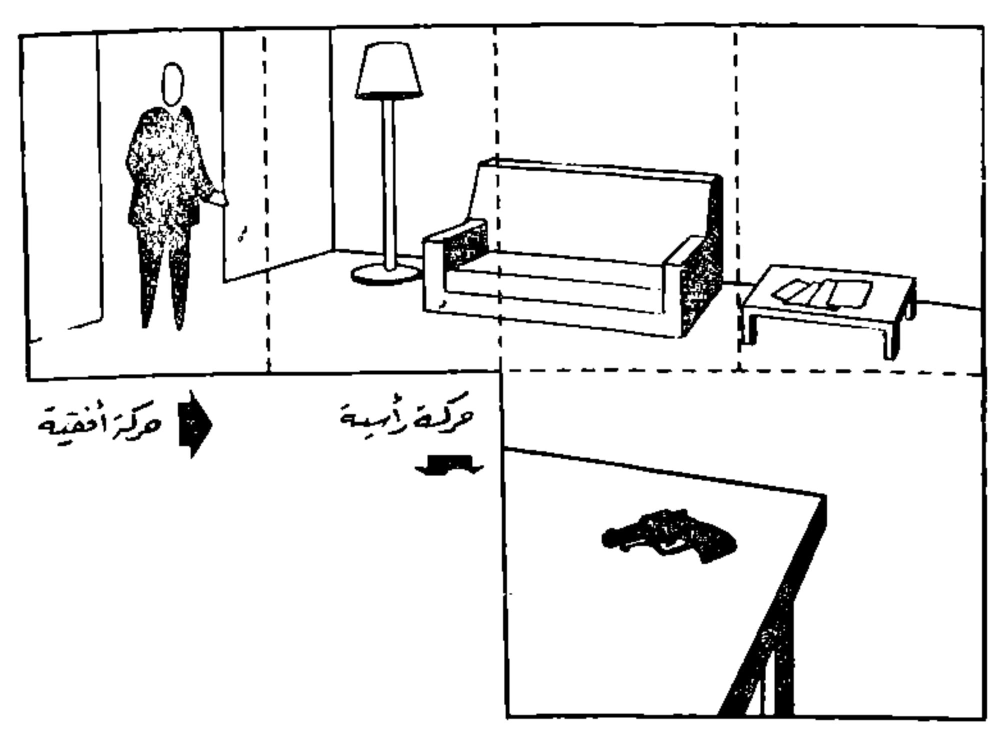
ومن الضرورى أيضا فى اللقطات التى تضم عدة ممثلين أن تتأكد من ان كلا منهم له ما يؤديه

« كنت أجد أن تصوير لقطة تضم عدة أشخاص أمرا صعبا فى بادىء الأمر اذا كانت لديك حجرة يشغلها سبعة أو ثمانية أشخاص فلا بد أن توفر لهم شيئا يفعلونه فلا يمكنك أن تدعهم واقفين بلا عمل وكأنهم مانيكان عند الترزى كنت أجرى تدريبات مثل هذه اللقطات بكل استيفاء مستعينا بمساعدى فى الاخراج » (**كلارك**)



بيير باولو بازوليني يخرج لقطة من « انجيل متى » ١٩٦٤

وهناك عامل هام آخر أثناء التدريب الاخير يتعلق بخطوط العين.
ن مراعاة خطوط العين في الاخراج هامة جدا لسببين محددين في
لقام الأول اذا نظر الممثل الى الجانب الخطأ من آلة التصوير يصبح مر
لمستحيل تركيب هذه اللقطة مع باقى اللقطات حسب ما بدا فى اللقط
رئيسية لقد سبق مناقشة تتابع خطوط العين باستيفاء فى فصل
والسبب الثانى هو لصالح الممثلين أنفسهم قد يحدث خطأ بسهول
ى خطوط العين فى اللقطات المتشابكة خاصة بالنسبة لممثلى الأدوار
ثانوية واذا لم تحدد لكل ممثل خط عينه فانه لن يعرف أين يتجه
ظره واذا لم يعرف أين يتجه بنظره فسوف ينكشف الأمر بأنه ممثل
كلف بالوقوف أمامنا



● **لقطة الحركة الافقية (بان)**

هناك طريقتان للحصول على لقطة الحركة الأفقية يمكن للسينمائى أن يحرك آلة التصوير أفقيا عبر مساحة عريضة دون متابعة شيء معين ويصبح لعين المشاهد هنا حرية التجول خلال الصورة هذه هى **الحركة الأفقية للمسح** ويمكن خلالها للمتفرجين أن يفحصوا بعناية عمق المنظر ويدركوا منظور الخطوط ومنظور الحيز كله كما يلحظ المتفرجون تفاصيل المنظر وتكوين الصورة خلال الحركة الأفقية للمسح حساس يحتاج الى عناية خاصة

وهناك مواقف أخرى يكون فيها المتفرجون مشدودين الى حركة معينة داخل الصورة قد تكون سيارة تعبر الصحراء أو فارس يخترق أحد السهول وقد تكون أيضا لقطة من الجو لمدينة توضح فيها زاوية التصوير الشوارع المهجورة الا من شخص واحد أو سيارة واحدة تخترقها وأيا كان الموقف فان نوع الحركة التى يتحركها الشخص أو السيارة سوف يقسم الصورة الى شطرين ويمكن للعين أن تتجول بحرية خلال لقطة الحركة الأفقية للمسح أما فى هذه الحالة الثانية فان



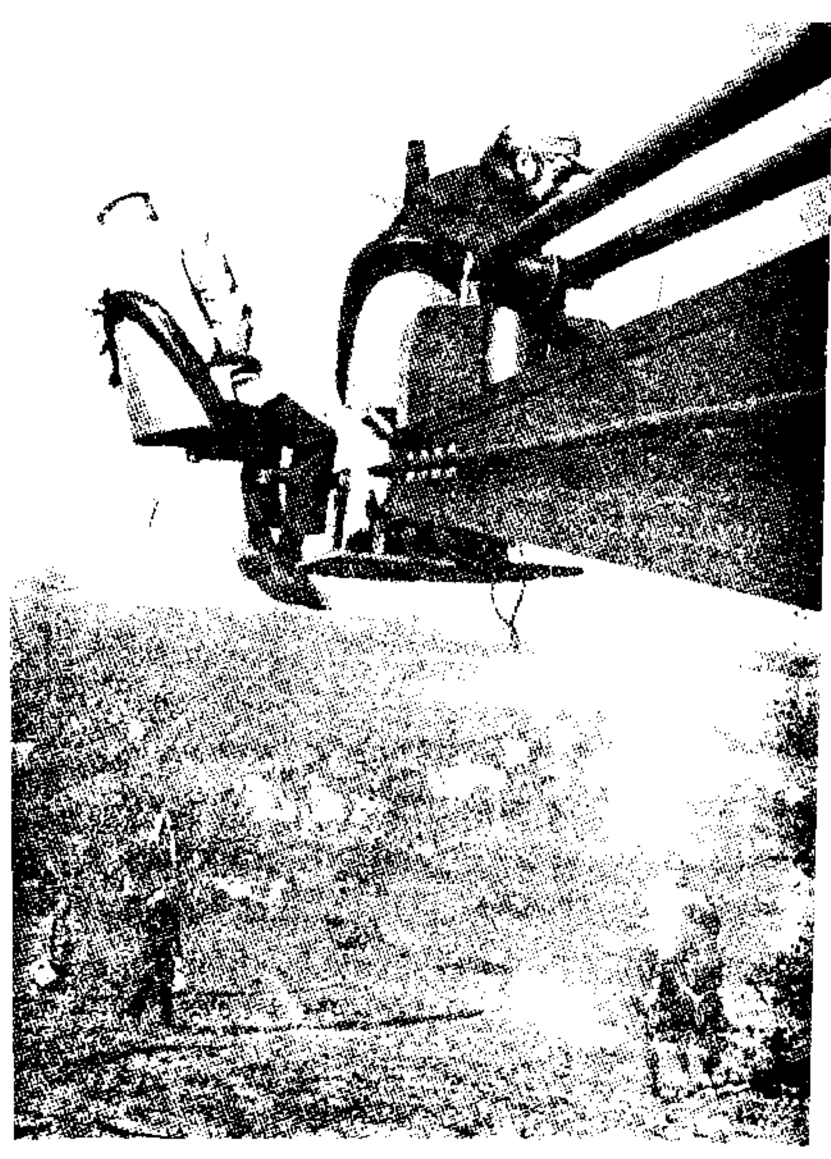
كل شيء للبيع ١٩٦٨ اندريه فايدا

لعين تنقاد لمتابعة حركة معينة داخل اطار الصورة هذا النـــوع من للقطات هو لقطة الحركة الأفقية للمتابعة .

ويجب عند تكوين الصورة فى لقطة الحركة الأفقية للمتابعة أن ناخذ ى الاعتبار سرعة الجسم الذى تتم متابعته والمســار الذى يتحرك فيه اذا جعلنا عين المشاهد تتابع بسرعة فائقة نموذجا معقدا من الحركة فان لشاهد سوف يرتبك ويتضايق من هذه اللقطة

وغالبا ما يتم استخدام لقطة الحركة الافقية للمســح مع الحركـــة لافقية للمتابعة مرتبطة بعضها ببعض قد تكون اللقطة الافتتاحيـــة شهد ما لقطة أفقية بطيئة للمسح تتبعها حركة أفقيـــة للمتابعة مجرد انكشاف نقطة معينة تثير الاهتمام

ويجب أن تعين حدود جانبى لقطة الحركة الأفقية بكل دقة مقدما حتى مكن تنفيذ اللقطة بالسرعة المطلوبة أما لقطات الحركة الأفقية التى تتـم استخدام عدسات التليفوتو فهى عرضة لاظهار أقل اهتزاز فى حركة آلة تصوير . وغنى عن الذكر أن أى اهتزاز داخل اللقطة يجعلها غير صالحة لاستعمال



كرومويل » ، اعداد لقطة من الرافعة الضخمة   وتحريك آلة التصوير فى المستوى الرا
ل رافعة آلية (أو مصعد) يعرف ب « لقطة بالرافعة   (كرين) • اما تحريك آلة التصو
ن المستوى الأمامى الى المستوى الخلفى وبالعكس   او على قضبان ثابتة فيعرف ب « لق
تابعة » ، وتعرف العربة التى تستخدم فى هذا باسم « دوللى » او « شاريوه » •



الوسيط ١٩٧١ جوزيف لوزى حركة امام منظر خلفى تم تكوينه بعناية

أما سرعة الحركة الأفقية فيحددها الغرض من اللقطة ويمكن لحركة الأفقية البطيئة فى بداية المشهد أن تزود المتفرجين بحاسة لتوقع وسيزداد انتباه المتفرجين لأنهم يتوقعون تطور موقف درامى جديد ونجد فى نهاية أي مشهد أن الحركة الأفقية البطيئة تؤدى الى لارتخاء والى خمود التركيز تدريجيا مهما كان الموقف

وعلى النقيض يمكن للحركة الأفقية أن تكون سريعة جدا بحيث صبح الصورة مجرد زغللة لا وضوح فيها وهذا النوع من حركة آلة لتصوير ويسمى **الحركة الافقية المتعجلة** ، ضرورى عند خلق الانتقال لسريع بين **الأماكن**

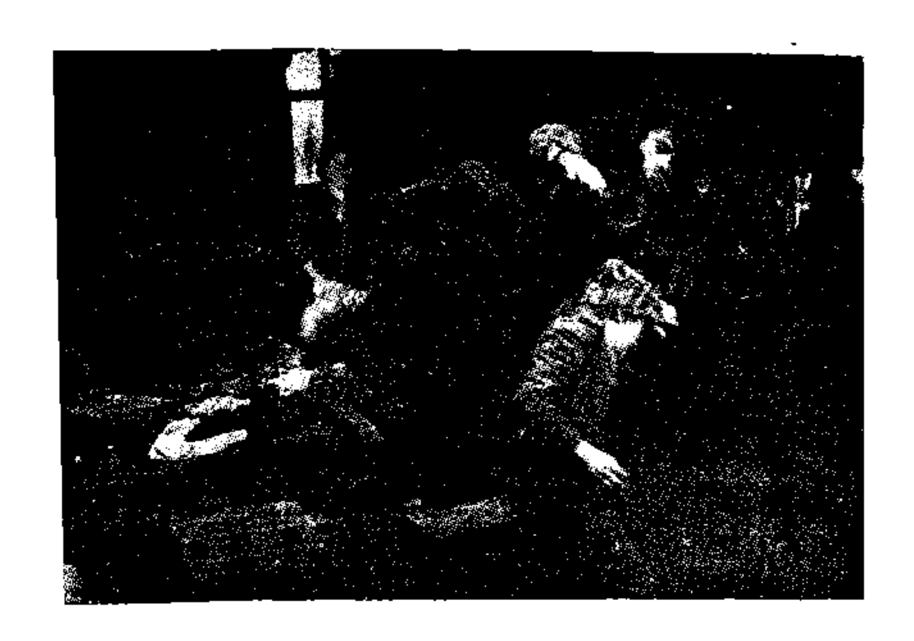
● تحريك الموضوع

لما كان أحد الأوهام التى تخلقها صناعة أى فيلم هو تكثيف الزمن وايجازه لذا يلزم المخرج أن يختار تلك اللقطات والمشاهد التى تكون افضل ما يخلق الوهم السينمائى المطلوب وبطبيعة الحال لا يؤدى تصوير اللقطات فى حد ذاته الى خلق هذا الوهم انما يحتاج مركب الفيلم (المونتير) الذى سيسيطر على الشكل النهائى للفيلم الى النوع الصحيح من اللقطات حتى يصل الى التركيب الناجح ولهذا السبب يحتاج المخرج أثناء قيادته لممثليه الى أن يحتفظ فى ذهنه بشكل الفيلم فى صورته الكامنة

وبالرغم من وجود بعض المناسبات التى يمكن فيها لآلة التصوير السينمائى الثابتة أن تكيف نفسها مع ممثل ثابت فى مكانه الا ان الرائع المرئى فى احسن حالاته لا يتم الا عندما يكون كل من آلة التصوير والممثل فى حالة حركة ، كما فى حالة لقطة الحركة الأفقية للمتابعة وعلى المخرج أن يراعى ان آلة التصوير الثابتة غالبا ما تنتج لقطات تنقصها الحيوية المرئية • ونجد من ناحية أخرى أن اللقطات التى تضم حركة سريعة لآلة التصوير غالبا ما تضايق المتفرج ، لانها تجعله يدرك وجود آلة التصوير وطريقة استخدامها

ومن بين العوامل التى يجب أن نأخذها فى الاعتبار ارتفاع آلة التصوير ونوع العدسة المستخدمة وحركة آلة التصوير ويمكن تصوير الحدث فى لقطة عامة أو فى لقطة قريبة حسب التأثير المرئى المطلوب •

اللقطة العامة لن يكون للممثل أهمية تذكر نسبيا فى اللقطة العامة. انما البيئة المحيطة به هى التى تسيطر على اللقطة واذا كان الممثل يعبر حجرة أو طريقا فانه سوف يستغرق بعض الوقت ليفعل هذا ونجد خلال هذا المعدل البطىء للحركة أن تفاصيل المستوى الخلفى ستكتسب أهمية مرئية ويمكننا أن نزيد من اثارة الاهتمام بصفات اللقطة اذا ما أحسنا اختيار تفاصيل المنظر وذلك باضافة المقاعد والمائدة وبعض المزروعات الخ اذا كان هذا مناسبا أو حركة المرور فى مناظر الطرقات وهكذا ويمكن بالاضافه الى ذلك أن يقوم الممثل بأداء بعض الحركات الصغيرة داخل اطار الحدث كما أن الاضاءة والالوان وتصميم المنظر كلها تسهم فى الجو والاحساس الذى تخلقه الصورة



، اوليفر   ١٩٦٨ كارول ريد   زاوية تصوير منخفضة تضيف قوة ال الشخص التائز



هذه الحياة الرياضية   ١٩٦٣ لندسى اندرسون   الزاوية المنخفضة مجتمعة مع الحركة ت
لتصوير تؤكدان حجم الشخص وروحه العدوانيه



« القلعة المختفيه » ١٩٥٨ أكيرا كوروساوا الحركة القوية التى ترمى المستوى الخلفى خا الوضع البؤرى تضيف الاثارة الى المطاردة

اللقطة القريبة عندما نقترب للحصول على لقطات قريبة يصب لتعبيرات وجه الممثل قدر أكبر من الأهمية وينكمش المستوى الخلفى ا أقل ما يمكن أما الاضاءة فتكتسب أهمية كبرى وكـذا وضـع آا التصوير ومن العوامل التى يجب أن نأخذها فى الاعتبار ارتفاع آا التصوير واذا كانت مستوية أم مائلة وتكوين الصورة وما اذا كا الممثل سيتحرك بسرعة أم ببطء وما هو وضع الممثل بالنسبة لآلـ التصوير أكتافه مواجهة أم نصف مواجهة أم يبدو من الجانب الخ وتعتمد حالة اللقطة كثيرا على وضع آلة التصوير ونجد بصفة عامـة أز اللقطات التى تنظر الى أعلى الى الوجه الكامل تعطى صورة قوية جدا وأز اللقطات التى تنظر الى أسفل تعطى صورة ضعيفة أما اللقطة من الجانب فى حالة تكوين الصورة المتوازن فقد تبدو كئيبة ما لم تتوفر للصور خلفية مثيرة للاهتمام أو كان الممثل يتحرك بسرعة واللقطة التى يبدو فيها نصف الكتف لها قوتها أيضا وهى تفضل فى حالات كثيرة اللقطة المتجهة الى أعلى . وهى طبيعية أكثر من سواها من الناحية المرئية ، فاللقطة

المتجهة الى أعلى. بالرغم من وقعها الدرامى الواضح الا أنها تجعل المتفرج يدرك اختيار هذه الزاوية بالذات

من اللقطة العامة الى اللقطة القريبة من بين حركات الممثل الأساسية أن يقدم من مسافة الى أن يقترب من آلة التصوير أو أن يتحرك بعيدا عن آلة التصوير وخلال هذه الحركة يمكننا أن نميز خصائص كل من اللقطة العامة واللقطة القريبة وإذا كان ارتفاع آلة التصوير عاديا فان الممثل الذى يتحرك من اللقطة العامة الى اللقطة القريبة تزداد صورته قوة كلما زاد اقترابا ، ويمكننا أن نلمس التأثير العكسى عندما يتحرك الممثل بعيدا عن آلة التصوير

٨
المخرج والتمثيل

● توزيع الأدوار

تعتبر مهمة اختيار الممثلين لاى فيلم مهمة صعبة ومعقـــدة واذا استثنينا انجمار برجمان فهناك عدد قليل جدا من المخرجين فى الفتـرة الاخيرة الذين أسعدهم الحظ بأن تكون لديهم فرقة مسرحية تحت طلبهم ولم يعد لدى شركات الانتاج عدد من ممثلى الافلام الروائية مرتبطين بعقود معها وعلى هذا فأحد المشاكل الرئيسية هى أن ننجح فى أن تجمـع الممثلين الذين يمكنهم أن يعملوا معا بطريقة خلاقة

ويبدأ الاحساس بهذا النقص أثناء مراحل كتابة السيناريو فكتابة السيناريو لفيلم دون معرفة امكانات وقدرات مجموعة الممثلين ، تصبح مثل تأليف سيمفونية دون أن يكون الموسيقار متأكدا تماما كيف ســـتكون أصوات الآلات الموسيقية المستخدمة

وعلى المخرجين لهذا السبب أن يحتفظوا فى ذاكرتهم بنخبـــة من الممثلين الذين يعرفون مستوى أدائهم ، كنـــوع بديل للفرقة المسرحيـــة الخاصة ولكن فى أذهانهم فقط

ويفضل أغلب المخرجين خلال المرحلة الفعلية لاختيار الممثلين ، أن يعملوا بالتعاون مع شخص آخر ، وغالبا ما يكون هذا الشخص هو المنتج ، واذا لم يكن هناك وجود لمنتج منفرد للفيلم فمن المعتاد أن يعمل المخرج فى

هذه المهمة مع مدير مسئول عن توزيع الادوار ممن أصبح لهم الآن دور خلاق أكثر مما كان عليه الحال من قبل عندما كانت أعمالهم تقتصر على مجرد التفاوض مع مندوبي الممثلين الرئيسيين والاكتفاء باقتراح ممثلين للأدوار الثانوية

وهناك دائما خطورة احتمال ان يكون المخرج ذاتيا فى توزيعه للأدوار فمن الطبيعي أنه أمر مغر جدا أن يمنح المخرج الأدوار الرئيسية لأشخاص مريحين ممن يعرف جيدا أنه يستطيع التعامل معهم بسهولة وأن يتجنب ذوى الشخصيات الصعبة وكقاعدة عامة لا خطأ فى هذا ما دام المخرج متأكدا بكل أمانة ، من أن الممثل « المريح » مناسب للدور مثله مثل الممثل المتعب وفى مثل هذه الأمور يصبح للرأى الثانى قيمة لا تعوض

ولا تقتصر مهمة توزيع الأدوار على العثور على أنسب ممثل لكل دور. فمن الضرورى مراعاة كيف ستجتمع هذه الشخصيات المختلفة المنفردة لتصل معا الى نتيجة مقنعة مع المحافظة على التوازن والتباين فيما بينهم مهما اختلفوا فى مظهرهم الجسدى

وتزداد صعوبة الاختيار بشكل معقد بناء على ما اذا كان الممثلون الذين اختارهم المخرج متاحين أم لا فى الوقت المطلوب قد يكونوا مشغولين فى فيلم آخر أو فى مسرحية أو قد يطلب مندوبهم مبالغ طائلة ومن جهة أخرى فأغلب الممثلين ليسوا جشعين فى هذه المسألة واذا ما تحمسوا لسيناريو معين ولأداء الدور المفروض عليهم فيه فانهم يصبحون متعاونين الى أقصى حد فيما يتعلق بالاجور

واذا تركنا جانبا النجوم وممثلى الادوار الرئيسية فان النظام المعتاد فى التعاقد مع الممثلين هو دفع مبلغ معين عن كل يوم عمل مع ضمان عدد معين من الايام (اثنين أو ثلاثة) من كل أسبوع خلال عدد معين من الأسابيع ونجد أن مراعاة عنصر الاقتصاد عند ترتيب هذه العقود هو أحد المشاكل الرئيسية فى تنسيق الجداول الزمنية للتنفيذ

ويزيد الجهد والعذاب فى اعداد عقود النجوم والفنانين لكى يتم التراضى والتفاهم على العبارات الخاصة بكتابة الاسماء فى العناوين

والاعلانات وتحدد هذه العبارات أن اسم الممثل يكون « فـــوق عنوان الفيلم » أو « يلي اسم الفيلم مباشرة » أو « يشترك في التمثيل» الخ كما يتم تحديد حجم الحروف التي سيكتب بها اسم الممثل

ويصبح من الصعب جدا تحقيق كل هذه الرغبات خاصة اذا كان بعض الممثلين (أو مندوبوهم) متمسكين بموضوع ظهور أسمائهم في عناوين الفيلم واعلاناته أكثر من تمسكهم بما يتقاضون من أجور

وهناك اختلافات لها أهميتها بين دور الممثل في السينما ودوره في المسرح ويجب على المخرج ألا يغفل هذه الاختلافات عندما يتعرض لمشكلة توزيع الأدوار والتعامل مع الممثلين بصفة عامة نجد في المقـام الأول أن علاقة الممثل بالشـخصية التي يؤديها تختلف تماما في السـينما عنها في المسرح

يمكن للممثـــل في المسرح أن يخلق شيئا لا يتوفر فيه أو أن يقدم تقليدا متقنا له أما في السينما فانك تكتشـف روح الشخصـــية بصورة أكثر كمالا ولذا تلزمك كل الدقة عند توزيع الادوار وأغلب الممثلين سريعو الاستجابة ولكنهم لن يتمكنوا من تقديم ما ليس عندهم » **(كول)**

وفي السينما يعمل المخرج مع الممثل لفترة قصيرة نسبيا ، ربما لعدد قليل من الأسابيع وعلى هذا يجب أن يتم الائتلاف بين المخرج والممثل بسرعة فعلا لكي تضمن علاقة عمل جيدة والوضع الأمثل أن يعرف المخرج عند مرحلة توزيع الأدوار ما اذا كان الممثل هو الأنسب لدور ما وقد يسبب هذا مشكلة للمخرج غير المتمرس حتي وان كان قد تدرج خلال مهن سينمائية مختلفة وله خبرة عدة سنوات في مهنة التركيب

لقد وجدت في البداية أن توزيع الادوار عمل صعب للغاية وأنا متأكد من أنني سوف أجده كذلك دائما انها مشكلة أن تعرف من خـلال لقـاءات تجارب الأداء ما اذا كان الممثل صالحا أم لا حتى وان كنت قد شاهدته من قبل في أدوار أخرى » **(كلارك)**

والاعتبار الاول هو وجود تشابه فيما يتعلق بالمظهـر الجســـدى والسلوك والشخصية بين الممثل والدور كما يتخيله المخرج وبالرغـم

من انه سوف يتوفر مجال كبير لنمو الشخصية خلال التدريبات الا أنه يجب أن تكون لدى المخرج صورة اولية عن الدور أثناء مرحلة توزيع الأدوار وللمظهر الجسدي أهميته لأن الممثل يكون أقرب الى المتفرجين على الشاشة عنه على المسرح ولن تتوفر له عندئذ نفس مرونة الوهم المسرحي

ويمكن لسوء توزيع الادوار أن يقود الى جانب الاداء السينمائي غير الملائم الى الشعور السيء أيضا داخل مكان التصوير ومن الصعب جدا على المخرج أن ينمي أي علاقة اليفة مع الممثلين وطاقم الفنيين عندما يكون الموجودون حوله ليسوا الأشخاص المناسبين ويحدث أيضا أن يجد بعض المخرجين صعوبة في العمل في وئام مع مجموعة الممثلين حتى في الظروف الحسنة وغالبا ما يؤدي هذا الى أسوأ النتائج

« يجب عليك أن تحب الممثلين ولا أعتقد أنه من الممكن ان تقود الممثلين جيدا اذا لم تكن تحبهم فعلا وهناك عدد من المخرجين الذين لا يحبون الممثلين بصفة عامة كنت دائما أدهش لماذا اختاروا العمل معهم ما داموا لا يحبونهم وأنا لا أقصد بطبيعة الحال أنه على المخرج أن يحب كل ممثل يعمل معه ولكن اذا كنت قد اخترت ممثلا لدور معين فعليك أن تحصل على شيء من هذا الممثل ، وعليك أن تحبه كلما كان هذا ممكنا »
(كرايتون)

والمخرج المستبد موجود في الأساطير أكثر من وجوده في الواقع ولكن هناك مخرجين قديرين على تنفير الممثلين وافراد الطاقم الفني بتصرفاتهم الخالية من أي تعاطف

أنا لا أؤمن بالمخرجين الفاشيين ما لم يكونوا فريدين في نوعهم بصورة قاطعة وعلى قدر كبير من البراعة والتفوق بحيث لا يمكنك أن تناقشهم في تصرفاتهم ومواقفهم ولا أحب وجود شخص اله في مكان التصوير وحتى عندما كنت أعمل مركبا للفيلم كنت أسخر كثيرا من هذا الموضوع لأنني أعتقد أن الشخص الذي يريد أن يعامله الجميع وكأنه اله وهناك كثيرون مثله غالبا ما لا تتوفر لديه أي موهبة ويريد أن يتستر وراء هذا الوهم انهم أشخاص يخلقون أسوأ الأحاسيس حولهم داخل

مكان التصوير ويمكن لهذا أن يحطم أفلامهم تماما لأن لاأحد ممن حوليم سيكون لديه أقل قدر من الاهتمام بما يريدون الحصول عليه » (كلارك)

وبالرغم من أهمية مراعاة الدقة المتناهية عند توزيع الادوار فلا يجب أن نفترض أن الممثل الامثل لأى دور هو الشخص الذى يتفق تماما مع الصورة الذهنية التى كونها المخرج أو كاتب السيناريو حقيقة سوف يمضى المخرج أغلب وقته مع الممثل فى تدريبات نمو الشخصية وتطورها والتى سنناقشها فى الفصل التالى الا أن المخرج يفضل أن يكون ممثلوه أكثر مرونة فى معالجتهم لأدوارهم وأن يكونوا متعددى الجوانب فى قدراتهم على التمثيل ان أى دور يتطلب قدرا كبيرا من تطور تعبيرات الوجه والايماءات ومن التطور العاطفى داخل الاطار العام للفيلم ونظرا للمرونة المطلوبة من الممثل فقد نجد أن الممثل الأصغر سنا يمكنه أن يقدم لنا قدرا أكبر من التنوع عن الممثل الأكبر سنا والأكثر خبرة

لقد تغيرت طريقة معالجة التمثيل تغيرا كبيرا خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة فأغلب الممثلين الأصغر سنا يؤدون أدوارهم بالطريقة الحديثة الخالية من أى توتر عصبى والمستمدة من العالم الذى أصبحت فيه السينما والتليفزيون عنصرا هاما فى حياة الناس لقد نشأ الجيل الجديد من الممثلين مع السينما ولذلك فهم قادرون على التمثيل بصورة طبيعيـــة تصلح للسينما أكثر من بعض الممثلين القدامى » **(كول)**

● قيادة الممثل المسرحى

أحد العوامل التى يجب أن تدخل فى اعتبارنا هنا هو مدى الخلفية المسرحية المتوفرة فى خبرة الممثل فالممثلون ذوى الخبرات المسرحيـــة الطويلة قد يجدون مشاكل متعددة عندما ينتقلون الى السينما لضرورة تهدئة » الأداء عندما يتواجدون داخل مكان التصوير واذا تمكن الممثل من أن يتغلب على غرائزه بحيث لا يؤدى دوره بحاسته المسرحية فان شخصيته هى التى ستظهر أمام آلة التصوير

ومن المحتمل أن تؤثر غريزة الممثل المسرحية فى أدائه للسينما نظرا للبعد النفسى بين الممثل والمتفرجين

يميل ممثلو المسرح أحيانا لأن يشعروا من أدوارهم أكثر مما يجب كما يحاولون أن يفعلوا كل شيء أكثر من المطلوب منهم عندما يقفون أمام آلة التصوير هذا هو الاختلاف الرئيسي بين هاتين الوسيلتين للتعبير في المسرح أنت تشع وفي السينما أنت تفكر وإذا فكرت بوضوح كاف فيمكنك أن تكون على اتصال بآلة التصوير وبطبيعة الحال هناك اختلاف بين ما يلزمك أن تقدمه في اللقطة القريبة جدا وبين ما يلزمك أن تقدمه في اللقطة البعيدة جدا » **(كول)**

ومن جهة أخرى فالممثل من الدرجة الأولى فعلا يبقى دائما ممثلا من الدرجة الأولى ومن الضروري أن يؤدي دوره باقناع تام وقد يكون من الصعب على المخرج الجديد أن يدرك ما اذا كان الممثل ينقصه الاخلاص أو ما اذا كان يعاني من شخصية الدور



باني ليك مختفي ١٩٦٥ اوتو بريمنجر كان لاوليفييه تاريخ حافل متميز كممثل على المسرح وعلى الشاشة اما كمخرج سينمائي فكان أقل نجاحا

هل يبدو شكله مخلصا ؟ هل نسمع صوته مخلصا هل هو مهتم بالدور أم بنفسه فقط ؟ وسرعان ما يتعلم المخرج الجديد ذو الموهبة كيف يكشف الأداء الأجوف

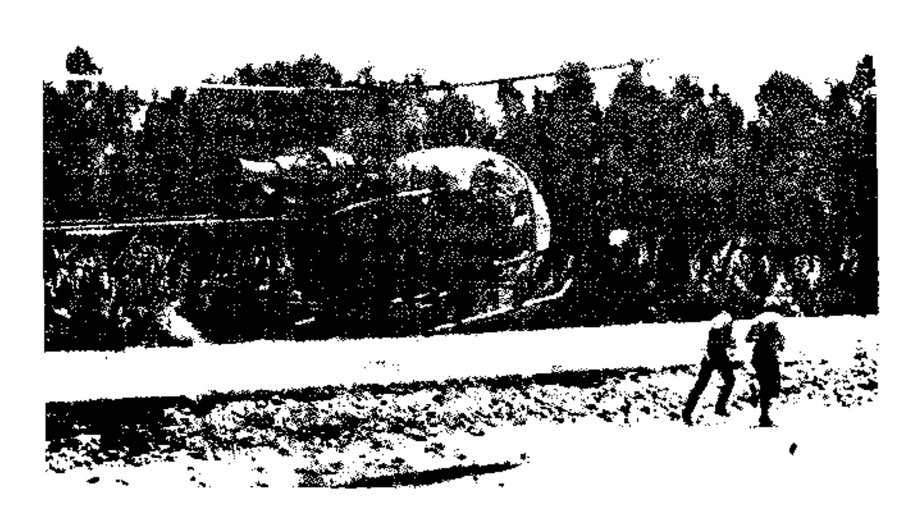
وعلى المخرج أن يساعد الممثل المسرحى على أن يتكيف مع السينما ويعدل نفسه للمطلوب منه وسوف يعتاد الممثل على مزيد من سيطرة المخرج أكثر مما يحتاج المخرج لممارسة عمله وبما ان للمخرج السينمائى من السيطرة المطلقة أكثر مما للمخرج المسرحى فيمكن للاول أن يسترخى وأن يتعاطف مع الممثل مستفيدا من انضباطه ومن تدريبه السابق

ويكفى فى حالة الممثل المسرحى الجيد أن يقف المخرج فى مكانه ويطلب من الممثل أن ينظر اليه من خلال آلة التصوير عندئذ يدرك الممثل مباشرة الحجم الذى سيظهر عليه وجهه فى اللقطة

« يمكن للممثلين الجيدين أن يهدءوا من أدائهم لأنهم يدركون جيدا انهم يمثلون أمام المخرج وحده ويتضح فى نهاية الأمر ما اذا كان للممثل القدر الكافى من الشخصية لكى يملأ الشاشة ويعطى الفيلم الشكل المطلوب عن طريق تلك الشخصية كيف يمكنك مثلا أن تتحدث عن **اورسون ويلز** الا من خلال هذا المفهوم ؟ وسواء كان هو مخرج الفيلم أم لا فحقيقة ويلز أنه ذو شخصية فياضة تزيد عن المألوف وأنت تستخدمه لهذه الصفة بالذات حتى لو كان الدور صغيرا **(كول)**

● البيئة كعنصر درامى

أحد الاعتبارات الأخرى التى يجب أن نراعيها هو المدى الذى تصبح به البيئة التى يتحرك الممثل داخلها ، جزءا هاما من الفيلم ككل وتقدم التقاليد الشكسبيرية للتمثيل عالما من الناس تصبح فيه مهمة المسرح أن يبرز العلاقات بين الشخصيات بين كل منها والأخرى والحركة على المسرح محدودة ويصبح من الصعب التعبير عن مرور الزمن ونجد فى السينما على النقيض من هذا أن البيئة مهمة للحركة حيث يمكن للمخرج أن ينقل القصة حيثما يشاء وبأى سرعة يراها وبأى ايقاع وفى هذا العالم يمكن لآلة التصوير أن تقلل من قدر أى شخص الى أقصى حد كما يمكنها أن تضخم اهميته وبذا تصبح الخلفية بالنسبة للحدث جزءا



• اشكال فى منظر طبيعى ١٩٧٠ جوزيف لوزى



• الراكب السهل ١٩٦٩ دينيس هوبر

منه ، ويصبح على الممثل ان يكون قادرا على الترابط مع البيئة الخارجية مثلما عليه أن يكون بالنسبة للترابط مع باقى الأشخاص فى الفيلم

ويمكننا أن نذكر هنا العديد من الأمثلة التى توضح الاســـتخدام الدرامى الجيد للبيئة وفيلم « **اشكال فى منظر طبيعي** » من بين الأمثلة الاكثر اثارة للاهتمام لان جوزيف لوزى طور فيه فكرتين متوازيتين تكمل كل منها الاخرى . تتعلق احداها بالطريقة التى يصبح فيها الانسان ضحية للوحشية التى تزخر بها بيئته وتتعلق الثانية بالعلاقة بين رجلين من هؤلاء الضحايا مختلفين أساسا فى تجاوبهما مع الموقف لقد عوملا من قبـــل بمنتهى الامتهان والوحشية من الحرب ومن الجيش ، وما زال تحقيرهمـــا والتقليل من قدرهما مستمرا بفضل هذه المطاردة والتى لم تبدأ أساسا كمطاردة للقتل

وتنمو بينهما علاقة يعتمد فيها كل منهما على الآخر ويزداد خلالها اعتراف كل منهما بقدر الآخر كانسان ، وكلما زاد امتهانهما وتحقيرهما كلما زاد تنقيبهما بداخل نفسيهما عن أى شىء واه يتعلقان به ، فيتعلق أحدهما بذكرياته عن زوجته بينما يتعلق الآخر بعزمه على أن يتخذ من الأول أبا له

وكما سبق أن ذكرنا يمكن لأحداث الفيلم أن تدور على خشبة مسرح ويمكن أن تتواجد العلاقة بين هذين الرجلين خارج محيط أى بيئة معينة ، ولكن لوزى اختار البيئة كعنصر درامى ومحرك لتطور تكوين الشخصيتين. وتم اختيار المنظر الطبيعى بكل عناية لامكاناته الدرامية وكلما تقدم الفيلم كلما اكتسب اختيار العدسات وحركة آلة التصوير تطورا دراميا وعضويا يصاحب التطور الذى نراه فى الشخصيتين وتبدأ المطاردة فى البحر ثم تهرب الضحيتان باندفاع عشوائى تجاه الجبال ونراهما فى اللقطات الأولى للفيلم فى لقطات عامة غالبا داخل اطار المنظر الطبيعى الجاف القاسى الذى تغطيه الطائرة الهليكوبتر المفترســـة ونقترب تدريجيا من الشخصيتين عندما يبدآن بدورهما فى الاقتراب من أحدهما الآخر ويصبح التكوين داخل الصورة أكثر بساطة ويتركز اهتمامنا على الشخصيتين وينتقل الرجلان الى مساحة جبلية جرداء وتنقلنا آلة

التصوير أخيرا الى لقطات قريبة جدا لتنزع الرجلين من البيئة المعادية المحيطة بهما ولتعطى علاقتهما أهميتها بعيـــدا عما هما فيه من مأزق مباشر

● العلاقة بين المخرج والممثل

يجب أن تعتمد الألفة اللازم توفرها فى العلاقة بين المخرج والممثل على الثقة بين الطرفين والممثل على الشاشة عرضة للانتقاد أكثر منه على خشبة المسرح يمكن للممثل فى المسرح أن يصل الى أداء مصقول الى درجة عالية وأن يؤديه ببراعة ، مادام يعرف أنه فى النهاية هو وحده الذى سيقدم هذا الأداء فى الليلة الأولى ويحصل ممثل المسرح المتمكن على الكثير من المخرج الجيد ولكن أكبر قدر من الأمان الذى يشعر به يعـود الى أنه يعرف أنه عندما يعتلى خشبة المسرح يصبح هو المسيطر

أما الممثل السينمائى فموقفه يختلف كثيرا أيا كان المخـرج الذى يعمل معه هناك عوامل متعددة سوف تعدل من أدائه ولا سيطرة له على هذه العوامل الا فى أقل نطاق يمكن مثلا لاختيار العدسة أن يغير من مظهره الى حد كبير فى اللقطات القريبة ويمكن للاضاءة خاصة مع النساء أن تكشف أو تدارى عيوب البشرة وبروز عظام الوجه وقـد يجد الممثل أنه من الأسهل عليه أن يشع الشخصية المطلوبة فى حالة اللقطة العامة ، عنه فى حالة اللقطة القريبة ولا يمكنه مطلقا أن يكون متأكدا من أن تصرفه وايماءاته صالحة للموقف مالم يطمئنه المخرج على صلاحيتها. لهذا السبب يلجأ بعض المخرجين ، الذين يجدون صعوبة فى توضيح نقطة ما للممثل الى دعوة هذا الممثل لكى يلقى نظرة من خـــلال عدسة آلة التصوير على بديل له يتخذ مكانه • وغالبا ما تثبت هذه الطريقة أثرهـا الناجح

أعتقد أن الاحساس بالامان ضرورى هناك احتمالان اذا لم يشعر الممثل بالامان الكافى انه يبدأ فى الفشل والسقوط أو يقيم حول نفسه حاجزا نفسيا لحمايته ان الممثلين يقدمون لى أحسن ما عندهم عندما يشعرون بالحرية فى أن يفعلوا ما يشاءون وأحيانا يواجه الممثل

مشهدا يسبب له رعبا أو يخشى ألا يبدو فيه على ما يرام مما يصعب معه استمراره في الأداء ان ما يخشاه الممثل داخليا هو ألا يكون المخرج مسيطرا على أدائه بالقدر الكافي وأنه يمثل أي شيء وعنـــدما يكون معك ممثل جيد يعرف ما تطلبه ويبحث دائما عن أشياء من داخله يضفيها على الدور ويعرف أنك لن تهزأ بأدائه سواء في مكان التصوير أو على الشاشة فانك سوف تحصل على نتائج غير عادية »

ويتطلب الأمر من جانب المخرج قدرا كبيرا من الحساسيه وهو يتعامل مع ممثليه ما دام لكل منهم احتياجاته وما يسبب له عدم الاطمئنان

« ستجد عندما تتعامل مع الممثلين والممثلات أن بعض الفنانين يحتاج الى قدر كبير من الاطراء والتملق بينما يحتاج البعض الآخر الى المعاملة الحاسمة والمعاملة الواحدة لا تصلح مع كل شخص وعلى هذا فيجب أن يكون المخرج في مكان التصوير كأنه أب رمزي للجميع وهذا أمر صعب للمخرج الجديد » **(كول)**



« نيد كيل ١٩٦٩ تونى ريتشاردسون

وجوزيف لوزى من أكثر المخرجين حساسية عندما يتعامل مع الممثلين ومع طاقم الفنيين أيضا ونجد من جهه أخرى أن **تونى ريتشاردســون** يتبع طريقة أخرى عملية يراعى فيها احتياجات الموقف ويكيف حسبهـــا طريقة تعامله مع الممثل

بالرغم من أننى على استعداد دائما لكى أمنح الممثل الامان الذى يحتاج اليه ، الا أننى أعتقد أن للمخرج كل الحق ألا يفعل ذلك اذا قرر أن هذا ليس أفضل حل للموقف انك عندما تحصل على لقطات موفقة على الشاشة فلا يعنى هذا بالضرورة انها نتيجة لتحكم الممثل فالممثل على كل حال ليست لديه فكرة عما سيحدث عندما تجتمع اللقطات فى صورتهـــا النهائية ، ولا عما سيكون عليه ايقاع الفيلم وعلى هذا فكلما حاول الممثل أن يفعل ما يطلبه المخرج فقط كلما كان هذا فى صالحه »

هناك أيضا شيء يمكن أن يقال عن حاجة المخرج الى الاحســـاس بالأمان

« كنت كمخرج جديد أريد الحماية من الحصول على ممثلين محترفين حتى أشعر بالأمان كنت دائما أشـــعر بقدر من الرهبة ازاء الممثلين المتمكنين كنت دائما أتعامل مع **بيجى اشكروفت** مثـــلا و مع **لورانس اوليفييه** بطريقة مختلفة فيمكن لمواهبهم أن تتعارض مع موهبتى مهمـــا كانت ويستمر ذلك حتى اتخلص من هذه الرهبة ولازلت حتى الآن أشعر بنفس الاحساس ، ولا أعتقد أن هذا شيء سيء » **(لوزى)**

● قيادة غير الممثلين

لبعض المخرجين قدرة خاصة على قيادة غير الممثلين مثل **فيتوريو دى سيكا** فى أفلامه الأولى سألت مرة دى سيكا عن هذا فقـــال أنه لم يواجه أى مشاكل مع غير الممثلين انهم يصـــبحون من وجهة نظره محترفين بعد مرور أسبوع واحد واذا كنت تنوى أن تســـتخدم غير الممثلين فعليك أن تمضى وقتا طويلا فى توزيع الأدوار بينهم » **(كول)**

ولسوف تتوقف الطريقة المعينة التى سوف نستخدمها فى قيادة غير الممثلين على سبب اختيارك لهم لهذه الأدوار وهناك أسباب متنـــوعـــة لاختيار المخرجين لغير الممثلين للظهور فى أفلامهم

هناك مخرجون يقولون انهم يريدون من لم يسبق لهم التمثيل لانهم يريدون وجوها حقيقية أو لانهم يريدون شخصا يوجهونه كأنه دمية ومن ناحية أخرى هناك مخرجون لا يرحبون بممثلى المسرح ولا بأساليبهم الحرفية انها الحقيقة أن بعض الممثلين الذين تدربوا فى المسرح لا يميزون مباشرة مدى حساسية آلة التصوير كما أن هناك عدد من الممثلين الذين لم يعتلوا خشبة المسرح اطلاقا ومع ذلك يرتكبون نفس الخطأ أعتقد أنه لا يمكننا اطلاق قواعد عامة على مثل هذه الأمور (**لوزى**)

ويعتبر الاستخدام الخاص لغير الممثل ومدى الدور الذى يسند اليه عنصرا هاما فى مهمة المخرج فعليه أن يفكر فى مفردات لغته الخاصة بالحركة والايماءات وما دام غير الممثل لا يملك من أساليب التمثيل ما يمكنه من خلق أداء » ، فعلى المخرج أن يدعه « يمثل » بطريقة طبيعية تماما يفعل نفس الأشياء التى يقدر أن يفعلها أصلا وعلى المخرج أن ينمى علاقة حميمة حتى مع أصحاب الأدوار الصغيرة وحتى يمكنه أن يدرك البعث الطبيعى للشخصيات بالنسبة لغير الممثلين

يجب اذا كنت تتعامل مع من لم يسبق له التمثيل أن توفر بينك وبينه نوعا من العلاقة الشخصية القريبة أكثر مما تفعل فى حالة الممثل المحترف انك تتحدث مع المحترف لغة واحدة متعارفا عليها أما مع غير الممثل فيجب ان تكون قريبا منه لكى تغطى عدم احساسه بالأمان وأيا كانت طريقة الاخراج التى تطبقها فعليك أن تكون قريبا من الذين لم يسبق لهم التمثيل » (**لوزى**)

ويصر بعض المخرجين على أن الاختلاف قليل أساسا بين قيادة الممثل المحترف وقيادة الممثل غير المحترف باعتبار أن العناصر الرئيسية هنا هى الحافز والذكاء

« ان قيادة غير الممثل تشبه تماما قيادة الممثل المحترف وبعض غير الممثلين سريعون ومتجاوبون بينما نجد أن بعض الممثلين المحترفين على قدر كبير من الغباء ومن الواضح أنه يمكن للمخرج أن يجد الأداء السينمائى فى كل منهم مثلما يمكنه أيضا أن يجد القصة داخلهم سوف تحصل على ذلك اذا احسنت توزيع الأدوار » (**ريتشاردسون**)



« الوسيط » ١٩٧١ جوزيف لوزى   الممثلون وأهل القرية المحليون يراقبون مباراة الكريكت

« حيث ان لك قدرا كبيرا من السيطرة على فيلمك   فيمكنك أن تحصل على أداء جيد جدا من غير الممثلين ، الذين من السهل تصور انهم لا يقدرون على تقديم أداء متماسك على المسرح   يمكنك عن طريق التركيب (المونتاج) والتركيز على جزء صغير منه من التمثيل فى كل مرة من مرات اعادة التصوير ،أن تركب أفضل كل هذه الأجزاء كلها معا » **(كول)**

« يمكنك أن تهرب من تقديم جريمة اذا توفر لديك مقص ولقطة قريبة • انك لا ترى بقية الجسم أو اليدين أو ما يشبه ذلك   يمكنك أن تخدع كثيرا فى هذا المجال »   **(كلارك)**

وتوفير الأمان لغير الممثل له نفس أهمية توفير الأمان للممثل المحترف   ولذا فمن الأفضل اسناد أدوار لغير الممثلين من النوع الذى يعتبر امتدادا لحياتهم الطبيعية

« اخترت للتمثيل فى فيلم « **الوسيط** » أشخاصا كانوا أصلا يعملون فى البارات فعلا ويخدمون فى القصور   وقد أظهروا فى أدوار صغير خلال

الفيلم كله وأنا أتحدى أى شخص يمكنه أن يميزهم من بين سواهم الا اذا كان يعرفهم شخصيا وأعتقد أنه يمكنك أن تحصل على أداء أفضل من غير الممثلين والذين يعرفون ما يفعلونه فى الأدوار الصغيرة اكثر مما تحصل عليه من الممثلين المحترفين لقد اخترت طباخا حقيقيا ليقوم بدور الطباخ وخادما حقيقيا لدور الخادم وكان الضيوف من الناس الذين كانوا ضيوفا على هذا القصر عندما كان آهلا بسكانه أما الاشخاص الذين ظهروا فى ملعب الكريكيت فهم من الناس الذين يذهبون لمشاهدة مباريات الكريكيت فى ملعب المنطقة (**لوزى**)

ولا يتفق **تونى ريتشاردسون** مع وجهة النظر هـذه تجـاه الادوار الصغيرة

• غالبا ما تتعرض لمشاكل أكثر عندما تعمل مع غير الممثلين الذين يؤدون الأدوار الصغيرة قد تقضى وقتا طويلا لكى تجعلهم يقولون جملة واحدة يبدون خلالها طبيعيين بينما يقدر الممثل المحترف أن يؤدى نفس المهمة دون اضاعة كل هذا الوقت ودون اثارة مثل هذه المشاكل للمخرج »

وأهم ما يراعيه المخرج المبتدىء عندما يستخدم غير الممثلين هو ما



الارض الاسبانية ١٩٣٧ يوريس ايفانز نموذج جيد لمصور ، هو جون فرنوت ، يتبع الأحداث ويرتبط بها سياسيا

اذا كانوا سيتكلمون أم لا ومن السهل نسبيا أن تحصل على أداء مقبول تماما من ممثلين لا خبرة لهم أو من أشخاص عاديين يمثلون أنفســـهم ما دام ليس مطلوبا من أى منهم أن ينطق حوارا

انك تتوقع الكثير من غير الممثل اذا ما طلبت منه أن يحفظ سطـورا من الحوار عن ظهر قلب وطالبته بأن يعيد القاءها باخلاص انـــك لا تجد مثل هذه القدرة على نطق جمل الحوار من الذاكرة بشـــكل مقنع الا لدى الممثل المتدرب وصاحب الخبرة السابقة

واذا كانت المحافظة على الكلمات لا أهمية لها فيمكنك أن تضع غير الممثل فى الموقف وتترك له أن يستخدم كلماته هو واذا لم يكن هذا ممكنا فيمكنك امداد الشخص بالسطور عند الانتهاء من اعداد اللقطة للتنفيذ ومن الصعب جدا بل من المحال أن تتخلص من الاحساس بـ تسميع » الحوار عندما تكون سطوره قد تم حفظها عن ظهر قلب

● الممثلون الاطفال

« من الاسهل اختيار الاطفال للتمثيل لعدة اعتبارات منها انه من السهل أن تجد اطفالا على طبيعتهم وهؤلاء يسهل عليهم ان يؤدوا أدوارهم أمام آلة التصوير دون أى توتر » **(لوزى)**

ويعلق **جوزيف لوزى** على **دين ستوكويل** عندما كان عمره ١٢ عاما فيصفه قائلا ممثل صعب جدا » وعندما أكمل ستوكويل عمله في فيلمين روائيين أو ثلاثة أصبح يحس بالراحة عند وجـــوده فى مكان التصوير اكثر مما كان عليه لوزى أثناء فيلمه الروائى الأول « **الصبى ذو الشعر الأخضر** » .

وربما كان من الخطأ أن ننظر الى الممثل الطفل باعتباره « غير ممثل» بنفس المفهوم الذى ننظر به الى البالغين الذين يؤدون الأدوار الصغيرة ان الطفل الناضج يتمتع بوفرة فى الايماءات والتعبير وينطلق على سجيته دون معاناة من أى كبت أمام آلة التصوير مما قد تجده حتى فى الممثل المتمرن ذى الخبرة



• الوسيط   دومينيك جارد يعتاد على آلة التصوير

وبفرض أن الطفل لديه القدرة على الاستجابة مع المواقف داخل مكان تصوير ، فان مشاكله الرئيسية تظهر فى حالات اعادة التصوير واللقطات قتطعة . وحيث أن استجابة الطفل سريعة دائما ومباشرة واكثر طبيعية لا تدخلها أى حسابات ، فاننا نجد أن قدرته على اعادة الايماءات والتعبير محدودة ، أكثر منها عند أى بالغ . ويوضح **سيدنى كول** هذه النقطة جدا فيما يلى :

انى أتذكر **جوردون جاكسون** كممثل طفل فى فيلم أخرجه **تشارلز يند** وكان يتضمن مشهد دفن فى البحر . وفى اللقطة الجماعية التى ضح القبطان وهو يقرأ التراتيل أعطانا جوردون رد فعل جميلا جدا كان يدور . كان حزنه معبرا جدا . وبمجرد الانتهاء من قطة ذات الزاوية الواسعة . طلب تشارلز أن تقترب آلة التصوير من ردون للحصول على بعض اللقطات القريبة . وقال تشارلز لجوردون دئذ :

« أريدك أن تفعل ما كنت تفعله تماما فى اللقطة التى انتهينا منها فورا » ولكن جوردون المسكين أجاب

« يا الهى لقد نسيت ماذا كنت أفعل »

واطلاق احكام عامة بالنسبة للأطفال له بطبيعة الحال نفس خطورة اطلاق أحكام عامة بالنسبة للبالغين

نجد فى المقام الأول أن عمر الطفل يؤدى بوضوح الى اختلافات شاسعة ان الأطفال الصغار الذين لا يعرفون الخجل بعد سرعان ما يستجيبون بنجاح لأى موقف تمثيلى ويقدمون أداء طبيعيا ، بينما لا يستطيع المخرج أن يطالبهم كما طلب تشارلز فريند من جوردون جاكسون باعادة أى تصرف لان هذا يتطلب تقييما واعيا لما قد فعلوه من قبل وقد يحصل المخرج على ما يريد بأن يعيد اعداد الموقف مرة أخرى ببساطة على أمل أن يستجيب الطفل دون وعى منه

ومن جانب آخر نجد أن الطفل الذى اقترب من مرحلة المراهقة قد أصبح واعيا بنفسه أكثر من البالغ والاحتمال الاكثر أن يستجيب سواء ايجابيا أو سلبيا لنوع من « التدريب » الذى يعده له المخرج وسوف ينتابه احساس بالتقدم نتيجة للمساعدة التى يتلقاها للسيطرة على المشكلة

وعلى المخرج أن يدرك مسئوليته الأدبية نحو رعاية الطفل الذى يستخدمه

وتوجد تعليمات حازمة تنظم استخدام الممثلين الأطفال وعلى المخرج الصغير أن يتشاور مع السلطات المختصة قبل أن يتعاقد مع أى طفل

٩
التدريبات والارتجال

قبل أن ينتقل المخرج الى مكان التصـــوير وقبـــل أن يجمع ممثليه معا يجب عليه أن يعرف سيناريو فيلمه عن ظهر قلب لابد أن يكون قد قرأه عدة مرات وبطريقة نقدية وأن تكون لديه صـــورة فى ذهنه للشخصيات كما يرغب أن يطورها على مدار الفيلم كما يجب أن تكون لديه فكرة عن طول الوقت الذى سوف يستغرقه كل منظر وكل مشهد كما يلزم ان يتوفر لديه منذ هـذه المرحلة المبكرة احساس بايقاع الفيلم وسرعته

منذ عدة سنوات عندما كنت مشرفا على التركيب من أجل **ليزلى هوارد** ، عندما كان يقوم بمهمة التمثيل والاخراج معا وجدت أن أسلوب هوارد كممثل ينطبق أيضا على اخراجه ، بحيث أن الطريقة التى كان يقود بها الممثلين الآخرين كانت مجرد تعديل لأسلوبه هو فى التمثيل وكان هذا يكسب الفيلم كله شكلا خاصا بحيث أننى عندما كنت أشاهد الفيلم فى حجرة المونتاج كنت أجد الايقاع متوفرا من قبل وهذا بفضـــل شخصية هوارد كممثل ومخرج » **(كول)**

والايقاع هو بيت القصيد فى كل مراحل تطوير الفيلم من السيناريو الى التركيب ويتوقف مدى نجاح المخرج مع ممثليه على ما اذاكانت لديه رؤية واضحة للايقاع العام كما يريد أن يحصل عليه

يجب على المخرج الى حد ما أن يركب فيلمه مقدما انه يركبه مقدما ليس بمعنى التركيب الدقيق المصقول ولكن عليه أن يرى أمام عينيه الخطوط العريضة للتطوير الايقاع هو أهم كلمة فى السينما » **(كول)**

ولكى ينمى المخرج علاقة عمل جيدة مع ممثليه لابد أن يكون قادرا على توصـــيل مفهومه هو لتدفق التطوير الذى سيسير عليه الفيلم وبالرغم من أن الممثلين يريدون أن يقدموا اسهامهم الخلاق الخاص بهم الا أنه يجب على المخرج أن يوضح لهم جزءا من أفكاره الأســاسية عن الشخصيات التى سيؤدونها كأساس للجهد الخلاق من جانبهم ولكى يساعد المخرج الممثلين على تفهم الشخصيات بصورة أكمل يصبح من المفيد له أحيانا ان يدون ملحوظات دقيقة

انني ادون ملحوظات طويلة عن كل الشخصيات لصالح من يهتم بقراءتها من الممثلين وهؤلاء غالبا ما يكونون متعاونين الى حد كبير وعنـدما عملت لأول مرة مـع **ريتشـارد بيرتون واليزابيث تايلور** على سبيل المثال كتبت لهما ملحوظات مستفيضة ولا أعرف الى يومنا هذا ان كان أحد قد قرأ هذه الملحوظات أم لا أما فى فيلمى الأحدث «**الوسيط**» فانني أعرف أن ملحوظاتى قد قرأت وأعيدت قراءتها بل وأن كل ممثل كان يقرأ الملحوظات الخاصة بكل الأدوار الأخرى » **(لوزى)**

وبعد أن يعـرف الممثل فكرة المخرج عن متطلبات الدور يقـوم المخرج بمناقشة الممثلين حول تفسيرهم للأدوار

« انني أناقش الأدوار ، ما هى وما هو موقفها فى الفيلم ولا أبخل بالوقت فى سبيل مناقشة كل شىء ، حتى الأدوار الصغيرة وأفضل أن تبدأ بعد ذلك بعض القراءة ان كان هذا ممكنا » **(ريللا)**

ومن الضرورى فى هذه المرحلة أن ندع الممثلين يعرفون ماذا فى مخيلة المخرج وأن يبدأ الحوار بين الممثل والمخرج مما ســـيؤدى الى تجسيد أفضل للشخصيات وتطويرها فى المراحل التالية

اتقل الى الممثلين مفهوم الشخصية كما تراه وناقش معهم أى أفكار تخطر على بالهم مما قد يعدل الشخصية أو يضيف اليها كما تراها أنت » **(ريللا)**

● **التدريبات**

يعتمد الوقت الذى ستستغرقه فترة التدريبات على عدد من العوامل التى تختلف من فيلم الى آخر قد لا تسمح الميزانية بتخصيص وقت كاف للتدريبات ، وقد لا تنص العقود المبرمة مع الفنانين على هذا أيضا وقد تكون طريقة المخرج فى معالجة الأمور أنه لا يرحب باجراء تدريبات على الاطلاق ، أو لا يرحب باجرائها الا عند الضرورة القصوى

« اننى بغريزتى أفضل عدم اجراء تدريبات فهناك دائما احتمال أن الممثل السينمائى قد يستغل دوافعه الأولى وبديهته الأولى ليتجاوب بطريقة لن تتكرر بعد التدريب الأول اننى لا أؤمن بطريقة **هتشكوك** فى التدريب على الاطلاق » **(ريتشاردسون)**

واذا كنا نجد بعض المخرجين يكرهون اجراء أى تدريبات على الاطلاق فهناك أيضا بعض الممثلين الذين يشاركونهم نفس الاحساس وبالتالى فمن الأفضل للمخرج أن يعرف هذا عن الممثلين الذين يتعامل معهم قبل أن يدخل مكان التصوير

« بالرغم من أن **اليزابيث تايلور** ممثلة محترفة أحب العمل معها الا أنه كان من المحال أن أجعلها تتدرب انها تؤمن بنظرية أنها سوف تقدم ما تنوى أن تقدمه أثناء تأدية الدور وكان هذا يؤدى أحيانا الى عدد كبير من اعادات التصوير مما يجعلنى أعتقد أنها خاطئة فى نظريتها ولكنها لديها رهبة من التدريب والبروفات قد تعود الى عدم توفر أى خبرة مسرحية لها » **(لوزى)**

وهناك أيضا المشكلة الاضافية الخاصة بأين أنسب مكان لاجراء التدريبات ؟

« أقوم بالتدريبات بصورة كاملة بقدر الامكان قبل أن أنتقل الى مكان التصوير الا أن الأمر يتوقف طبعا على نوع الفيلم وظروفه ان ما افعله دائما هو أن أجرى التدريبات للمشهد بعناية بحضور أكثر من يمكن جمعهم من المشتغلين ويتم ذلك فى حجرة خلع الملابس قبل أن ندخل قاعة التصوير وعندما نصبح داخل المنظر نجرى التدريب على

الحركة جميعها لكى يتدرب عليها كل الممثلين قبل تقطيعها حسب ترتيب اللقطات » **(لوزى)**

وبينما يرى لوزى أن لهذه الجلسة خارج مكان التصوير أهميتها يختلف معه مخرجون آخرون استنادا الى أسباب سينمائية واضحة

« لا أومن باجراء تدريبات تفصيلية خارج مكان التصوير ليست اللقطة فى الفيلم مجرد كلمات ولا مجرد ايماءات من الممثلين انها مجموع كل شىء فى المنظر والموقع ولا يمكنك أن تجرى تدريبات حقيقية على لقطة فى الفيلم ما لم تتوفر كل عناصر اللقطة يمكنك أن تناقش بصفة عامة أشياء مثل تكوين الشخصيات ويمكنك أن تقرأ الحوار ويمكنك أن تتحدث عن أشياء عديدة ترتبط بالفيلم ولكننى أعتقد أنه من الخطأ أن تحاول أن تزيد من التدريب ما لم تكن داخل المنظر نفسه وحتى عندئذ فيلزمك أن تكون آلة التصوير موجودة

« عندما يتم توزيع الاضاءة وعندما يتم وضع آلة التصوير فى مكانها ، عندئذ فقط يمكنك أن تبدأ التدريب ويجب أن تجرى التدريبات عدة مرات قبل أن تصور حتى تنضبط الأمور ويزول التوتر وعندى الانطباع بأن المخرجين الجدد يكونون قلقين دائما على انجاز العمل مما يجعلهم يبدأون التصوير دائما قبل الاوان وهكذا تستجد الأخطاء وهم ينفعلون كثيرا حول أشياء بسيطة لأنهم ورطوا أنفسهم فى تفاصيل سرعان ما يكتشفون بعد ثلاث لقطات مدى خطأهم فيها » **(كول)**

ويؤمن وولف ريللا فى التدريبات الوافية خارج مكان التصوير قبل أن يعود الى التدريب مرة أخرى داخل المنظر بعد أن ينتهى الفنيون من تحضيراتهم

عندما يحين وقت التصوير أود أن يتدرب الممثلون مرة أخرى قد يبدو أحيانا أن فى هذا اضاعة للوقت ولكنه ليس كذلك فى الواقع٠ قد أقضى ثلاث ساعات فى الصباح للتدريب على منظر لا يزيد كل الوقت الذى سيستغرقه على الشاشة عن عشرة دقائق ويستغرق تنفيذه ثلاثة أيام وقد يضم ٢٥ لقطة يتم التدريب عليها حسب تتابعها »

وأيا كان الوقت الذى يستغرقه المخرج السينمائى فى تطوير

شخصياته فهو وقت قصير نسبيا اذا ما قارناه بالوقت الذى يستغرقه زميله المخرج المسرحى وأغلب مخرجى السينما الناجحين لهم أسلوب خاص فى هذا ينتمى الى السينما ويتناسب مع شخصية كل منهم

« قد تجد فى المسرح ان كنت سعيد الحظ أن التدريبات تستمر الى أربعة أو ستة اسابيع يمكن أن تكتشف خلالها أشياء متعددة عن الشخصية التى تؤديها بينما تجد فى أيامك الأولى داخل المنظر السينمائى أن الجميع يتوقعون منك أن تقدم دقيقتين أو ثلاث دقائق من زمن العرض النهائى » **(شليسنجر)**

● تطوير الشخصيات

لهذا السبب يجب أن ننظر الى التدريبات على أنها الفرصة الزمنية أساسا التى يتمكن خلالها المخرج من التوغل فى الشخصيات بالقدر الكافى وفى وقت محدود ، حتى يمكنه أن يساعد الممثل على أن يقدم الأداء بقوته المطلوبة أما طبيعة خطوات التدريب فتعتمد كثيرا على موقف المخرج الذى قد يكون من ناحية ما مستبدا فى طريقته يود أن يفرض أداء معينا على الممثل وقد يكون من ناحية أخرى وهذا هو الاحتمال الاكثر اليوم ؛ من النوع الذى يريد أن يستخرج الأداء من الممثل وهذا النوع الأخير من المخرج السينمائى يمضى أطول وقت ممكن محاولا أن ينقل الممثل داخل الشخصية بصورة مقنعة بحيث يصبح الشخص الذى نراه على الشاشة أكثر من مجرد ممثل يؤدى عمله يجب أن يتطابق الممثل مع الشخصية التى يؤديها بحيث يصبح هو الشخصية مادام موجودا داخل مكان التصوير

ويشرح **ريتشارد راود** هذا فيما يلى من خلال مناقشته لفيلم **اريك روهمر « ركبة كلير » :**

« يشعر المتفرج على أفلام روهمر بوجود أشخاص حقيقيين أن اختياره للممثلين وقيادته لهم وأسلوبه العام فى الاخراج كلها تتجه الى نفس الهدف التجسيد **فرانسواز فابيان** هى مود ؛ **وبياتريس**

روماند هى لورا أما فى أغلب الأفلام فالأمر عكس هذا باتش كاسيدى هو **بول نيومان** ، وانطوان هو **جان بيير ليو**

وعلى هذا فمن المهم أن تقضى بعض الوقت منقبا حول شخصياتك المعينة لترى ماذا يكسبها فعاليتها خاصة داخل الموقف الذى يجدون أنفسهم فيه خلال سياق الفيلم (يفرض انك تحتاج الى أداء كامل التفاصيل)

كل من فيلمى « **راعى بقر منتصف الليل** » و « **يوم ا.حد الداى** » عبارة عن فيلم ملاحظات شخصية بمعنى أن كلا منهما يتعلق بشخصين أو ثلاثة أشخاص وطريقة سلوكهم وتصرفهم فى مواقع معينة ويبدو لى أنه من المهم جدا أن نكشف هذه الشخصيات عن طريق الارتجال يمكنك عن طريق الارتجال أن تصل الى اكتشافات قيمة وعلى درجة كبيرة من اثارة الاهتمام وذلك بأن تجعل الممثلين يفكرون فى موقف معين جديد بالنسبة لك ولهم وأميل فى هذه الجلسات الى استخدام جهاز تسجيل،



« ركبة كلير » ١٩٧١ اريك روهمر



جوزيف لوزى يخرج مشهد الصلاة فى فيلم « الوسيط

واذا كان هناك كاتب حاضرا فهذا أفضل فسيرى بنفسه التغييرات الواجب اجرائها بالضبط وما هى الأفكار الجديدة التى قدمها الممثلون (شليسنجر)

الا أن هذه الطريقة لا تناسب كل المخرجين

بعض الممثلين المهرة لا يرتاحون للفحص النفسى للشخصية الذى يعتبره أكثر الناس جزءا أساسيا هذه الايام انني لم أستخدم طريقة معمل الممثلين » فى هوليوود أو مجموعة كازان » فى نيويورك أو بعض المجموعات الصغيرة فى لندن كما أنه لم تسنح لى فرص كثيرة لأفعل ما يفعله مسرح بريشت ، وهو أن يتدرب الممثلون على ما هو مكتوب ثم يحرفون المشهد بأن يستغنوا تماما عن جمل الحوار مع الاحتفاظ فقط بالمضمون أو أن تجعل كل الممثلين يتكلمون بلهجة بروكلين عندما ينطقون الكلمات الانجليزية الكلاسيكية انا لا أفعل هذه الأشياء عادة لأننى أعتقد أنها لن تفيد أحدا ولكن الأمر يتوقف على



مشهد صلاة الصباح كما تم تصوير

احتياجات الممثل وعلى طراز الممثل الذى تعمل معه فمثلا فى امكان **ديرك بوجارد** أن يخترع بعض جمل الحوار ولكنه لا يقبل الارتجـــال الكامل ومن جهة أخرى يتمتع **ريتشـــارد بيرتون واليزابيث تايلور** بالارتجال أحيانا ولكن هذا جزء من ألاعيبهما معا » **(لوزى)**

وفى هذا الوقت بالذات يجب على المخرج الواعى أن يكون فى أكثر حالاته يقظة وتفتحا فبينما يلزمه أن تكون لديه فكرة واضحة عن الاتجاه الذى يسير فيه يجب فى الوقت نفسه أن يتوفر لديه قدر كاف من الحساسية لكى يستمع الى اقتراحات أى ممثل حتى ولو أستدعى هذا اعادة كتابة جزء من السيناريو أحيانا يحتاج السيناريو لبعض الأفكار أو لبعض الصقل وهنا يصبح الارتجال مع الممثلين ضروريا لترضـيح الحدث

« هناك مشهد فى فيلم **الوسيط** ، لصلاة الصباح يقرأ فيه رب المنزل درسا من الانجيل وصلاة لكل أفراد الأسرة والضـيوف والخدم

المجتمعين فى حجرة الإفطار . وهو يقرأ الدرس أولا وهم جالسون . ثم يقول « فلنصلى » فينهضون ويستديرون ليواجهوا مقاعدهم . ثم يتلو الصلاة وينصرف الخدم فى طابور ثم يتناول الضيوف افطارهم ويضعون خطتهم لليوم . وكان هذا المشهد غير عادى فى الكتاب الأصلى . وان لم يكن موضوعا فى السيناريو على الاطلاق . كان كل المكتوب فى السيناريو « صلاة الصباح » . ثم تنتقل بعد ذلك الى منظر الافطار . فدعوت مايكل تورغ . الذى كان يؤدى دور رب المنزل مع كل العدد الضخم من الممثلين . بما فيهم جولى كريستى والأطفال وكل سكان تورغولك الأصليين . سواء كانوا سيظهرون فى الفيلم أم لا ؛ ودخلنا فى تفاصيل المشهد بأكمله . (لوزى)

وأحيانا يؤدى هذا النوع من الارتجال دورا كبيرا فى تطوير الشكل العام للفيلم . مما يشغل وقت الكاتب الى أقصى حد بين كل منظر والآخر .

« لقد تم تحسين أفضل المشاهد فى فيلم «أشكال فى منظر طبيعى» وأعيدت كتابتها خلال الليلة السابقة لتنفيذها . كان هناك قدر كبير من الارتجال . مثلما حدث فى مشهد الملاحظ الذى أصيب بالطلقات من الهليكوبتر وسقط منها . ان المشهد الذى يليه كان مرتجلا تماما . لقد صورناه مرتين . لم ينجح تماما فى المرة الاولى ، ولكننا تأكدنا أثناء تنفيذه من ضرورة اضافة تصرف جنونى لشخصية شو . وانه يجب عند نقطة النصف أن ينطلق فرحا على الطريقة الهندية بجنون . فأعاد روبرت شو كتابة هذا الجزء وصورناه للمرة الثانية فى اليوم التالى . وبعد الانتهاء من هذا ومن بعض مشاهد اخرى فيه . احسست بأن هناك قدرا كبيرا من الحركة العنيفة التى تمتد فى جزء طويل من الفيلم . وأننا نحتاج الآن الى فاصل هادىء يدور فى أسلوب . لهذا قام شو خلال الليلة بكتابة مشهد الحوار الطويل الذى نفذته فى لقطة طويلة تتقدم فيها آلة التصوير الى الامام ببطء بينما يقوم الشاب بذكر بعض مغامراته الجنسية الخيالية لكى يحرض الرجل الأكبر سنا » (لوزى)

والغرض الأساسى وراء أسلوب الارتجال . من وجهة نظر الممثل هو اكتشاف الدافع الذى يكمن وراء حركة الشخصية . داخل المنظر وعندما يعثر على هذا الدافع يبدأ فى الاحساس بالأمان فى دوره . وعندما

يصل الممثل الى هذا التفهم للشخصية التى يؤديها يمكنه أن يستفيد من سابق خبرته ومن ملاحظاته فيما يدور فى الحياة من حوله

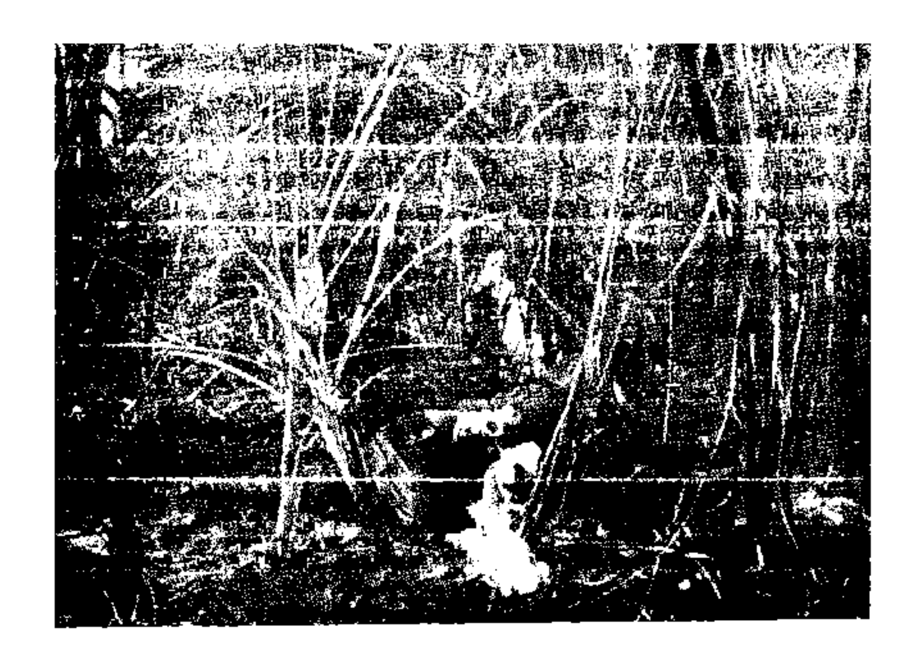
هناك حادثة وقعت مع **بريشت** أثناء تنفيذ فيلم «**جاليليو**» كان هناك ثلاثة ممثلين شبان يؤدون أدوار رهبان وكنا نسخر فى أحد المشاهد من جاليليو ومن فكرته الحمقاء بأن الأرض كروية وكان الثلاثة يوضحون بطريقة راقصة انه لا يمكن لأحد أن يقف على كرة وكانوا يؤدون أداء صامتا (مايم) لمحاولة التوازن على كرة والسقوط منها كما لو كانوا مهرجين فى سيرك ثم توقف أحدهم فجأة أثناء المشهد وقال:
لا يمكننى أن أؤدى هذا المشهد اننى لا أفهم الدافع فقلت له « الدافع هو انك تؤنب بسخرية هذا العالم الموجود فى الجانب الآخر خارج هذه الحجرة ينتظر الاستماع الى الحكم الذى سينتهى اليه رجال الكنيسة ولكن الدافع أكثر من هذا هو مجرد دافع جسمانى وهنا قهقه بريشت وقال هل يلزم لمن يسير على الحبل دافع لكى لا يقع ؟ » وكان هناك أيضا فى الفيلم نفسه امرأة عليها أن تخرج قطعة من العملة من جيبها بتضرر لتعطيها لولد صغير لكى يشترى بعض اللبن ولكنها لم تتمكن من أداء ذلك على الوجه المطلوب وتحدثت مع بريشت عن هذا ثم قال ان أحد مهام الممثل الرئيسية فى رأيى هى أن يكون قوى الملاحظة طوال الوقت والآن وقد بلغت هذه الممثلة سن الخمسين فيبدو لى أنها لابد وأن تكون قد اختزنت فى ذاكرتها مائة ملاحظة عن كيف يفترق الناس عن نقودهم كيف يفترقون عنها عندما لا يكون لديهم الكثير وكيف يفترقون عنها عندما لا تكون لها قيمة عندهم وما هو ملمس النقود انها مائة ملاحظة وعلى الممثلة أن تستوحى منها ما يناسب هذا الموقف ويكون مناسبا لأنها تشعر بذلك وهى تؤديه أو لأن المخرج يقول انه التصرف الصحيح ويدخله ضمن الأداء النهائى
(**لوزى**)

وعلى المخرج ، لكى يساعد الممثل على أن يجد الدافع ؛ أن ينقب جيدا فى مستويين مختلفين من كيان الممثل عليه أن يتفهم حساسيات هذا الممثل بالذات فى الحياة الحقيقية وعليه أيضا أن يتفهم حساسيات الشخصية التى يعبر عنها الممثل وعليه فى النهاية أن يسمح لهذه الشخصية أن تنمو وتتطور حتى ولو دعا هذا الى اجراء تغيير فى السيناريو أو فى وضع التصوير



يمكن للارتجال ان يلعب دورا هاما في تطوير المشاهد الكوميدية يقول جيم كلارك
المطاردة العنيفة التي دارت داخل حجرة النوم في فيلمه « لابد من وجود واحد في كل منزل »

« كنا نبحث معا مارتي وانا في حجرة الاكسسوار لانني كنت اشعر أنه قد يوجد هنـ
شيء قد نحب ان نستخدمه • وكنت قد قررت (بالرغم من انني لم اناقش هذا من قبل)
الشخصية التي يؤديها مارتي كانت تهتم بالملاهي والآلات القديمة واللعب البصرية واشب
من هذا القبيل ورأى مارتي آلة « ماشاهده الخادم » راقدة هناك بعد استخدامها في فيلم آ
من قبل • فقال مارتي « ايه ايه ، نقدر نعمل مشهد بهذه اللعبة » • وبالرغم من ان هـ
لم يكن مكتوبا في الفيلم على الاطلاق ، الا انني وافقت لأن هذا يتناسب مع فكرتي عن الشخص
واهتماماتها • لم يكن قصدي استغلال اللعبة عمليا هذا هو الاختلاف . كنت اتصور أن أضـ
في المنظر كجزء من المكملات والزخرفة • ايا كان الأمر فبمجرد ان راى مارتي هذه اللعبة شـ
انه يمكنه أن يفعل شيئا بها • وانتهى الأمر بأن صورنا مشهدا ينظر فيه داخل اللعبة • و
يراه داخلها ينقلب الى حقيقة ، ونراه وهو يطارد الخادمة حول حجرة النوم الرئيسية • ومشكـ
العمل مع ممثل مضحك افكاره غزيرة ومبتكره هي أنه عندما يتقدم لى بعشرين فكرة عظيـ
يكون على ان أختار ايها اصلح للاستخدام • وكان دائما يجعل الكلمة الأخيرة من حقي • وكـ
قراري يعتمد على مدى الضحك الذي تثيره الفكرة ، وكم سيتكلف تنفيذها انني دائما افـ
في المنتج واراعي موقفه »



يصف جوزيف لوزى فيما يلى تعقيدات تنفيذ مشهد هام وممتد لنيران مشتعلة من أجل
لم • اشكال فى منظر طبيعى •

- أولا اخترنا مكانا بعيدا عن اى عمران او مدينة • ثم اشترينا محصول ثلاثة او اربعة
دنة وحفظناها جانبا الى حين الحاجة اليها   وقام رجال المؤثرات الخاصة بمهمة توريد الغاز
بعض المواد السريعة الاشتعال لكى نضمن أن تشتعل عيدان قصب السكر   فهى احيانا
تشتعل • كان على أن أخطط اماكن النيران بعناية لكى أحمى الممثلين وطاقم الفنيين • وكان
لزمنى ان اكون قادرا على أن اشعل النار بسرعة ، وأن اخمدها أيضا بسرعة اذا لم تسر
أمور على مايرام ويمكنك ان ترى فى الفيلم أن هناك لقطة بعيدة عبر قناة الرى ، كان على
صور ان يتحرك خلالها كثيرا   ويجب أن يكون كل ما تراه مشتعلا ، ولكن الأمر لم يكن
ذلك كما ترى• كنا أحيانا نعود ونغرس قطاعات كاملة من قصب السكر في الأرض حتى تبدو
نضة بعد أن اشتعلت النيران فيها   وقمت بطبيعة الحال بتغطية المشهد بأكثر ما يمكنني
، تغطية ، مستخدما آلتين للتصوير او ثلاثة ، ولم تكن هذه هى الطريقة المثلى للتصوير

● قدرات خاصة

يستدعي السيناريو أحيانا أن يقدم لنا الممثل معرفة معينة أو قدرة خاصة ليست متوفرة فيه أساسا فمثلا قد يكون على الممثلة أن تقود سيارة نقل أو يقوم الممثل بقيادة طائرة ويمكن بالطبع التعاقد مع شخص لديه هذه القدرة بالذات ولكن فرص العثور على ممثل يثير الاعجاب وتتوفر له هذه القدرة قليلة بل ونادرة ولا يمكن للمخرج أن يختار للدور شخصا لا يجيد الا قيادة الطائرة وكل ما يمكن عمله أن تجعل الممثل يتفرغ بعضا من الوقت مقدما للاختلاط بطيارين والتحدث معهم أما اذا كان الفيلم يتعرض كثيرا لموضوع الطيران فيلزم عندئذ تواجد احد خبراء الطيران اثناء الوقت ليهتم بهذا الجانب وتتاح الفرصة للممثل لأن يفحص أجزاء كابينة القيادة فى الطائرة ويتم تعريفه بأساسيات ما سوف يفعل ثم يستدعى الخبير فى مكان التصوير للاطمئنان على أن كل شئ سيبدو كما يجب واذا لم يطمئن الخبير فيلزم اجراء تدريب آخر حتى يستوعب الممثل المظهر السليم لحركاته

كنت أصور مرة فى موقع فعلى وكان على الممثل أن يخرج من المنزل ويدخل فى السيارة وينطلق بها واكتشفت عندئذ أنه لا يعرف قيادة السيارات فامضينا عشر دقائق فى تعليمه كيف يسوق وفى مناسبة اخرى كان على باتريك ماكجوهان ان يعزف على الطبول فى فرقة لموسيقى الجاز ولهذا أمضى عدة ساعات يتدرب على العزف على الطبول قبل أن يبدأ تصوير الفيلم لأنه كان لا يريد أن يبدو عليه أى «تظاهر» بالعزف وعلى الممثل الجيد أن يتوقع تعلم بعض المهارات الخاصة اذا كان يأمل أن تزداد العروض عليه (كول)

أما للأدوار الصغيرة نسبيا فمن الأفضل أن تبحث حولك فى مكان التصوير عمن يمكنه أن يقوم بالمهمة وعندما كان جون شليسنجر ينفذ فيلمه « راعى بقر منتصف الليل » أسند دور السائق لسائق الأتوبيس فعلا الذى كان يركبه جو بارك وراتسو جنوبا الى فلوريدا

« سبق أن استخدمت ممثلين يمكنهم أن يسوقوا سيارات نقل كبيرة ولكننا استخدمنا فى هذه المرة بالذات شخصا لم يكن ممثلا ، ولكنه كان يعمل فى وحدة التنفيذ كان قادرا تماما على تادية الدور

وأمامه جمل حوار معدودة يقولها كان يريد أن يؤدى الدور وكان هذا يكفينى انها كلها مسألة ارادة واذا أرادوا التمثيل فقد أصبحوا فى منتصف الطريق وأهم شىء انهم يجب أن يشعروا بالاسترخاء بالقدر الكافى حتى يمكنهم أن يؤدوا المهمة جيدا » **(شليسنجر)**

● الحركات المذهلة والمخاطر الخاصة

من الضرورى أحيانا أن تستخدم رجلا متخصصا فى تأدية الحركات المذهلة اذا كان هناك مخاطرة واحتمال حدوث اصابات جسدية وربما كان الممثلون أنفسهم مدركين لحدود ما يمكن أن يتحملوه ولكنك تلتقى أحيانا بممثلين يصرون على أن يؤدوا هم الحركات المذهلة المطلوبة فى أدوارهم وفى فيلم **يرجى سكوليموفسكى** «مغامرات جيرار» دخلت الممثلة **كلوديا كاردينالى** حلبة مصارعة الثيران فعلا

تم تنفيذ مصارعة الثيران فى عدة لقطات ولم تكن كاردينالى على ظهر حصان على الاطلاق كانت فى سيارة جيب وكانت تهتز الى أعلى والى أسفل وهى واقفة داخل السيارة الجيب وكان طاقم الفنيين معها فى الجيب أو كانوا خارج الحلبة يستخدمون عدسات طويلة وكان هناك رجل مخاطر متخصص على ظهر حصان وكان هناك الثور طبعا وكنا فى هذا الموقف الأخير نصور من خارج الحلبة باستخدام عدسة طويلة تبين الجسم من أسفل حتى الوسط فقط وكاردينالى لم تكن على ظهر حصان كانت تريد أن تكون على ظهر حصان ولكننى أحبها كثيرا ولم أكن لأخاطر مطلقا باحتمال اصابتها بالرغم من طموحها »

وهناك نوع آخر من المخاطر يقبله المخرج وذلك عندما يتم تصوير مشهد حريق أو عندما يكون الحريق جزءا ثانويا من الحدث وعلى المخرج أن يراعى جميع الاحتمالات لا مجرد الناحية الجمالية خاصة اذا كانت النار المطلوبة كبيرة فى حجمها هل فى امكان قسم المؤثرات

الخاصة أن يوفروا لك ما تطلب واذا قالوا انهم قادرون **فلا يعنى** هذا بالضرورة انهم سيقدمون لك ما تريد بالضبط

من آن لآخر تعثر على أحد المتخصصين **فى المؤثرات الخاصة الذى** يقوم بمهمته بصورة **رائعة** ولكن **القاعدة العامة انهم يقولون انهم** قادرون ولكنك تكتشف عندما **يحين الأوان أنهم لا يعرفون ماذا** سيفعلون **(لوزى)**

ملحق أ

بيلي فرانك على شاطئ النهر	**بيلي (متزامن)** أنا أقصد ـ انك بعيد هنا وحدك ولا تسجل موعد حضورك في الساعة في في المدينة عندما تذهب الى عملك في الساعة الثامنة صباحا وعندما تخرج في الرابعة والنصف وهناك شخص يضايقك طوال اليوم
ايزبيلي في المركب	(من خارج الصورة) ولكن الرجل الابيض يحاول دائما أن يجعلنا جميعا نترك المستوطنة ونذهب الى المدينة ويمكنني اذا ذهبت الى مدينة سياتل الآن أن أجدكم أيها الهنود بالآلاف في طريق سكيد هناك · لا أحد يريدهم انهم لا شيء مجرد متشردين
رجل يفرغ السمك من القارب الى الشاطئ	
رجل يفرغ السمك لقطة قريبة آل يسحب الشبكة الى داخل القارب	**(تعليق من خارج الصورة)** لم يكن صيد السمك بالنسبة للهنود نوعا من الرياضة أبدا· انه لم يقتل للمتعة كان الهندي يصطاد من السمك ما يكفيه فقط هو وأسرته طوال السنة والآن في مرسى فرانك انهم يتعيشون من بيع الكميات الصغيرة التي تزيد عن حاجتهم

الرجل العجوز فرانك (من خارج الصـــورة)	شوزيت بريدجز تدخل
الهنود لديهم الكثير من العام انه يجمع الغذاء	الى عشة الدخان
أثناء فصل الصيف ويضعه جانبا من أجـــل	تفرغ خطاف السلمون
فصل الشتاء انه يجفف التــوت ويجفف	المدخن داخل العشة
اللحم ويقدد اللحم وكل الأشياء المشابهة	ننقل السلمون خارج
لم يكن يحتـــاج الى شيء ولم يــكن لديهم	
سجون لا أحد من الهنود يتسكع بحثا عن	
شيء يأكله كان لدى كل منهم ما يكفيه من	
الغذاء	

جزء مقتطف من سيناريو فيـــلم « **الآن وقد ذهبت الجاموسة** » ،
كتبه وأخرجه **روس ديفينيش** لحساب تليفزيون تيمز

ملحق ب

جزء مقتطف من سيناريو فيلم **هذه الحيـــاة الرياضية »** كتبه **ديفيد ستورى ولينلسى آندرسون** بالاقتباس من قصة هذه الحيـــاة الرياضية » تأليف **ديفيد ستورى**

تومى يلتقط الميكروفون ويطلب متطوعين

تومى

هيا هل هناك شخص يمكنه أن يغنى أو يرقص أو يقف على رأسه

ماذا عنك أنت يا حبيبتى

فرانك

اذهب يا موريس اذهب وغن لهم اغنية وما رأيك أنت يا جوديث

جـوديث

ولم لا تذهب أنت

موريس

غن لهم أنت يا فرانك مادمت مهتما الى هذا الحد

فرانك

اتفقنا سوف أفعل

وينظر حوله اليهم ثم يصعد الى خشبة المسرح

ميلر

هيا يا فرانك غن من أين تعتقد أننى حصلت على كل هذا

هناك ضجة وهم يحاولون تشجيعه **فرانك** يومىء **لتومى** ويتجه الى عازف البيانو ليخبره اسم الأغنية يسير عازف البيانو تجاه الفرقة الموسيقية بينما يفصل **فرانك** الميكروفون عن حامله ويمسك به لحظة أمام **تومى** لكى يعلن ببساطة

تومى

ها هو الآن فرانك ماتشين الوحيد ولا أحد غيره

آلة التصوير تركز على فرانك هناك تصفيق وضحك من جانب المستمعين تبدأ الموسيقى وينتظر فرانك حتى تهدأ الضجة تبدأ الموسيقى مرة أخرى

فرانك

(يغنى) هنا فى قلبى أنا وحيد وحزين

فرانك يغنى بصوت ممتع وبجدية وببعض الخجل ويهدأ المستمعون **وتتراجع آلة التصوير الى الخلف** مارة بمجموعات من الناس يستديرون ليروا **فرانك** وهو يغنى

٦٩ ـ خارجى الشارع ليل

الشارع هادىء ومضاء بدوائر من ضوء المصابيح على مسافات متساوية يقترب صوت محرك سيارة ونرى سيارة **فرانك** الجاجوار وهى تدخل الشارع وعندما تقف

السيارة يرتفع صوت المحرك عن عمد يتوقف المحرك وتنطفىء أضواء السيارة ويخرج منها **فرانك** بطريقة غير لائقـــة

فرانك

أبس !

ويصفق باب السيارة خلفه وينظر حوله الى الطريق وكأنه يدخل فى دائرة أملاكه وهو متدثر فى معطفه مخمور باعتدال وبصورة مريحة تنفتح نافذة عبر الطريق ويصيح **صوت** يجب أن نطرك بعيـــــدا يا كثير الضـــجيج يا ابن الحرام »

فرانك

(يستدير لينظر الى أعلى) انت بتزعق فى أنا

لا اجابة ينتظر فرانك لحظـــة ثم يذهب الى باب المسكن وعندما يدخل مفتاحه فى قفل الباب تضاء حجرة **مسز هاموند** ينظر **فرانك** الى أعلى ويبعد مفتاحه ثم يقرع الباب

يضاء نور الممر نزيح مسز **هاموند** الترباس وتفتح له الباب انها ترتدى معطفا فوق قميص النوم ولا تقول شيئا بينما يدخل هو

تعريف بالذين أسهموا فى الكتاب بآرائهم

مرتبين حسب تاريخ ميلادهم

● **سيد كول**

ولد ١٩٠٨ فى لندن بانجلترا تعلم فى وستمنستر ومدرسة الاقتصاد في لندن دخل صناعة السينما ١٩٣٠ كقارىء في قسم السيناريو بشركة ستولز ثم ترقى بعد ذلك الى فتى لوحة الأرقام ثم عمل باستديوهات جينز بورو ثم أمضى عامين فى المونتاج فى ب أ ب. سافر الى اسبانيا لتصوير مادة تسجيلية ضمن مجموعة تضم ايفور مونتاجو وثورولد ديكنسون (الذى التقى به المرة الأولى فى ستولز) وفيليب ليكوك وكانت النتيجة فيلمى أ ب جـ الاسبانية » و خلف الخطوط الاسبانية يعمل منذ ذلك الوقت فى عديد من الأعمال داخل صناعة السينما من مونتاجه ايزى رجل السفينة الأوسط » و « ضوء الغاز و الرئاسة العليا » ومن اخراجه طرق عبر بريطانيا » و « قطار الأحداث » (فصل سائق القاطرة) وساعد في انتاج: « فى صمت الليل » و سكوت مكتشف المنطقة القطبية الجنوبية » و « الرجل ذو البدلة البيضاء » وخلافها وهو مخرج بالتليفزيون منذ ١٩٥٦ ونائب رئيس شركة أ. س. ت. لعدة سنوات

● جوزيف لوزى

ولد ١٩٠٩ فى لاكروس ويسكونسين بالولايات المتحدة تعلم في جامعتى دار تموت وهارفارد بدأ كعارض للمسرحيات والكتب الجديدة في عدة جرائد ومجلات ثم أصبح عام ١٩٣١ مديرا لمسرح وممثلا وقارئا في مسارح نيويورك وسرعان ما أصبح مخرجا أخرج أكثر من ١٢ مسرحية في الثلاثينات واول علاقة له بالاخراج السينمائى كانت عام ١٩٣٧ وكانت أفلامه القصيرة الأولى تسجيلية وتعليمية لعدة هيئات من بينها أفلام « بيت روليوم وأبناء عمومته و طفل سار الى الامام » و الشباب يحصل على فرصته » و مسدس فى يده » ومن أفلامه الروائية الطويلة في الولايات المتحدة الصبى ذو الشعر الأخضر و الخارج عن القانون » و الطواف » و م » و الليلة الكبيرة » أدرج فى القائمة السوداء في عهد ماكارثى فسافر الى أوربا عام ١٩٥١ حيث استقر منذ ذلك الوقت وأفلامه منذ ذلك الحين هى غريب يتجول » و علاقة » و الدمر النائم » و رجل على الشاطىء (قصير)و« الغريب الحميم » و « وقت بلا رحمة » و « الغجرى والرجل المهذب » و موعد مع مجهول » و المجرم » و الملاعين » و ايف و الخادم » و الملك والوطن » و مودستى بليز » و الحادث » و توسع » و احتفال سرى » و أشكال فى منظر طبيعى و الوسيط »

● تشارلز كرايتون

ولد ١٩٠١ فى والاسى بانجلترا تعلم فى أوندل واكسفورد بدأ فى حجرات المونتاج باستديوهات دنهام عام ١٩٣٥ وتدرج الى مونتاج أفلام مثل « ذر الرمال فى النهر » و صبى الفيل » و أشياء فى المستقبل » و « لص بغداد » انضم الى استديوهات ايلنج عام ١٩٤٠ حيث اخرج أفضل أعماله الناجحة ومن أفلامه الرئيسية الى هؤلاء المعرضين للخطر » و فى صمت الليل » (فصل الجولف) و « مطاردة مجرم و قطار الأحداث » (فصل المؤلف الموسيقى) و عصابة تل لافندر » و المطرود » و صاعقة تيتفيلد و القلب المقسم »

و « رجل فى السماء » و « معركة الجنسين » و « الفتى الذى سرق مليونا »
و السر الثالث » و « ذلك الذى يركب نمرا » نال عام ١٩٥١ جائزة
أكاديمية الفيلم البريطانى عن فيلمه عصابة تل لافندر » ويعمل كثيرا
فى التليفزيون فى السنوات الأخيرة

● وولف ريللا ٠

ولد ١٩٢٠ فى ألمانيا ابن الممثل والكاتب والتر ريللا هاجر مع والديه الى انجلترا عام ١٩٣٤ دخل جامعة كمبردج ١٩٣٩ بدأ ككاتب سيناريو ومنتج فى الاذاعة البريطانية قسم الخدمات الأوربية وانضم الى التليفزيون وأصبح أول محرر للسيناريوهات الدرامية فى ب ب س٠ وتحول الى الاخراج السينمائى عام ١٩٥٣ من أهم أفلامه حبل المشنقة لسيدة » و « أنباء سارة » و نهاية الطريق » و « بيتر الأزرق » و المصير الهادىء » و الوغد » و أعزب القلوب » و قرية الملاعين » و «الرجال الصغيرون الغاضبون» و «جيسى» و «عبر العالم عشرة مرات» و السلام » (النسخة الأصلية) و المحجر وفى مهرجان بوسطون السينمائى ١٩٦٢ نال فيلمه « جيسى » ثلاث جوائز كما قام بكتابة السيناريو لبعض افلامه ، وكتب عددا من التمثيليات للتليفزيون وروايتين طويلتين وكتابا عن السينما وهو الآن مدير البرامج فى مدرسة الفيلم بلندن

● جون شليسنجر

ولد ١٩٢٥ فى لندن بانجلترا درس اللغة الانجليزية فى اكسفورد حيث عمل فيلميه الأوليين من أفلام الهواة من مقاس ١٦ مم أحدهما هو « الاسطورة السوداء » الذى لفت بعض الأنظار وترك اكسفورد عام ١٩٤٨ وأصبح ممثلا متجولا لمدة ست سنوات وبعد أن أخرج فيلما تسجيليا عام ١٩٥٦ هو يوم الأحد فى الحديقة العامة » انضم الى التليفزيون البريطانى لاخراج الأفلام القصيرة وبعد أن أخرج الفيلم

القصير « محطة نهائية » لحساب النقل البريطاني انتقل الى الأفلام الروائية الطويلة وأفلامه منذ ذلك الوقت هي نوع من الحب » و بيلي الكاذب» و « عزيزتي » و بعيدا عن الزحام الهائج » و « راعي بقر منتصف الليل » و « يوم الأحد الدامي » و يوم الجراد » نال عام ١٩٦١ جائزة الأسد الذهبي في مهرجان فينيسيا عن فيلمه محطة نهائية »

● توني ريتشاردسون

ولد ١٩٢٨ في شيبلي يوركشير بانجلترا تعلم في كليه آشفيل وويستمورلاند واكسفورد ترك الجامعة عام ١٩٥٣ وانضم الى اتحاد الاذاعة البريطانية ب· ب· س· وبعد عامين أخرج أول مسرحية له في وسط لندن مستر كيتل ومسز مون والتقى عام ١٩٥٦ بجون أوزبورن وأخرج له مسرحية « أنظر الى الوراء في غضب » في لندن في العام نفسه أنشأ شركة أفلام وودفول في ١٩٥٨ وله انتاج وفير في المسرح وفي السينما وكان قد اشترك عام ١٩٥٥ مع كاريل رايس في كتابة واخراج الفيلم القصير « ماما لا تسمح وأفلامه الروائية هي انظر الى الوراء في غضب » و « المسلي » و الحرم المقدس » و « مذاق العسل » و « عزلة عداء المسافات الطويلة » و توم جونز » و الفقيد العزيز » و « مدموازيل » و « البحار من جبل طارق » و أحمر وأزرق » و « هجوم الفرقة الخفيفة » و « ضحك في الظلام » و « نيد كيلي » و « هاملت » ونال جائزة الأوسكار عام ١٩٦٣ عن « توم جونز

● جيم كلارك

ولد ١٩٣١ في بوستون لنكولنشاير بانجلترا دخل صناعة السينما تحت التمرين في ستديوهات ايلنج في بداية الخمسينات قام بمونتاج الأبرياء » و « اللعبة » و « آكل القرع » و « عزيزتي » كان مسئولا أيضا عن أغلب مونتاج « بعيدا عن الزحام الهائج » و راعي بقر منتصف الليل » (دون ذكر اسمه) وفي عام ١٩٧٠ أخرج أول أفلامه

الروائية الطويلة « لابد من وجود واحد فى كل منزل » وسبق له ان عمل فى الأفلام التسجيلية التليفزيونية

● يرجى سكوليموفسكى

ولد ١٩٣٨ فى وارسو ترك جامعـــة وارسو ١٩٥٩ عمـــل فى كتابة سيناريو فيلم أندريه فايدا السحرة الأبرياء » كما ظهر فيه كممثل واشترك فى كتابة سيناريو فيلم رومان بولانسكى سكين فى الماء » ودخل ١٩٦٠ مدرسة السينما فى وودج له بين تدريبات الطلبة فيلم « الملاكمة » ومثل فيه أيضا أفلامه الروائية الطويلة « ريسوبيس » و « انتصار سهل » و باربرا » و الرحيل » و ريس دوجورى » و « حوار ٢٠ ـ ٤٠ ـ ٦٠ » (فصل منه) و مغامرات جيرار » و الطرف العميق »

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٣/٤٨٢٢

ISBN ٩٧٧ ـ ٠١ ـ ٢٢٠ ـ ٢

يعتمد هذا الكتاب على آراء عدد من صانعى الأفلام ذوى الخبرة فى مجال الإخراج السينمائى .

فالمخرج هو صانع الفيلم ، والمسئول الأول عنه كفكرة وسيناريو وتحريك ممثلين ، واختيار أماكن التصوير ، إلى تحميض وخروج الفيلم إلى دور العرض . ولذلك فإن المخرج مثل المايسترو الذى يقود بعصاه فريقا ضخما من الموسيقيين .

والإخراج السينمائى كشكل فنى ، يعتمد - إلى حد كبير - على التعاون الجماعى . وهذا هو ما يتحدث عنه هذا الكتاب .

٢٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب